MUSAS

Revista Brasileira de Museus e Museologia

ANO XII • 2016 • NÚMERO 7

ISSN 1807-6149

A revista Musas retorna trazendo um conteúdo diversificado nesta edição.

Abrindo a seção Artigos, temos "Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções", de Rita Morais de Andrade, que nos traz o resultado de uma pesquisa sobre coleções de indumentárias nos museus brasileiros. Em seguida, Clovis Carvalho Britto, "Eles passarão... Eu passarinho!: a literatura nos museus-casas e a monumentalização de Mario Quintana", discute a fabricação da "monumentalização" do poeta por meio de sua musealização em um museu-casa.

Contribuindo para a história da museologia e dos museus no Brasil, Juliana da Costa Ramos em seu artigo discorre sobre a atuação do Departamento de Museologia (Demu) do antigo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. De igual modo, Elaine Cristina Ventura Ferreira analisa as relações entre civismo e folclore no Museu de Folclore, no período entre 1968 e 1974.

Marcelo Lages Murta e Mario de Souza Chagas abordam, em "Das 'utopias museais' ao pragmatismo estruturado: Declaração de Salvador e Programa Ibermuseus", a Declaração de Salvador de 2007 em seu contexto de elaboração no I Encontro Ibero-Americano de Museus e seus desdobramentos posteriores.

Em seu artigo "Estação Ferroviária de Joinville – patrimônio cultural, memórias e ofícios", Giane Maria de Souza e Aline Dias Kormann relatam a experiência de um projeto educativo na Estação de Memória de Joinville. Também tratando de temática educativa, Thiago Consiglio analisa em seu artigo "Falando de arte: mediação cultural e tradução no Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba" as ações educativas realizadas nesse museu.

Em "O museu como lugar de visões fantasmáticas: as relações novas e incoerentes entre os restos e materiais residuais", Francislei Lima da Silva discute os vestígios do passado e suas apropriações, usos e desusos em um museu do sul de Minas Gerais.

MUSAS

Revista Brasileira de Museus e Museologia

MUSAS

Revista Brasileira de Museus e Museologia

Número 7 • 2016

Instituto Brasileiro de Museus

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

É com satisfação que trazemos a público o sétimo número da revista Musas*: Revista Brasileira de Museus e Museologia*. O Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, desde a sua fundação, vem buscando constituir uma bibliografia de referência para a museologia brasileira na qual Musas*: Revista Brasileira de Museus e Museologia* tem um papel de destaque ao trazer uma variedade de informações e discussões que qualificam os debates do campo museológico e a formação dos profissionais que atuam na museologia e em áreas afins.

Nesta edição, Musas visita o Ecomuseu da Amazônia e entrevista o Professor José Ribamar Bessa Freire, do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, e profundo conhecedor da região amazônica. Traz de volta a seção Ensaio Fotográfico e, apostando na chamada pública para artigos iniciada no número anterior, apresenta nove artigos inéditos, com abordagens diversificadas, selecionados por nossos pareceristas.

Agradecemos a todos que contribuíram para mais uma edição da Musas e, especialmente, à Expomus, que possibilitou a produção da revista.

Desejamos uma excelente leitura!

Marcelo Mattos Araújo

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus

EDITORIAL

Mais um número de Musas! Dois anos nos separam do último número da revista. Comentávamos no Editorial anterior das intempéries da vida cultural brasileira, dessas dificuldades e desafios que se colocam mesmo para uma publicação de uma autarquia federal. Não estamos imunes aos altos e baixos da Administração Pública Federal, razão pela qual a faina editorial na atual conjuntura pode ser descrita como "um pegar o touro à unha". Dito isso, nada pode ser mais gratificante para a equipe editorial do que ver o produto desse árduo trabalho entregue à sociedade.

Musas significa muito para o campo museológico brasileiro, menos pela abordagem acadêmica que traz nos artigos que veicula e mais pela diversidade do conjunto de seu conteúdo. Informar, formar, divulgar, dar a conhecer o próprio campo a si mesmo, além de apresentá-lo para outras pessoas interessadas na vida de nossos museus, esses são os objetivos principais da revista.

Em dezembro de 2015 começamos a definir o conteúdo da revista e seu cronograma, ainda sob as incertezas dos cenários econômico e político do Brasil. Apostávamos que a revista precisava contemplar ainda mais a realidade museológica brasileira e de seus museus. Notamos que em seus doze anos de existência Musas não havia apresentado, na seção Museu Visitado, um ecomuseu. Decidimos que o momento havia chegado. Por isso, buscamos para a seção Museu Visitado apresentar a experiência do Ecomuseu da Amazônia, de Belém do Pará, uma experiência singular em se tratando de museologia. Agradecemos à equipe do Ecomuseu da Amazônia que nos acolheu e nos permitiu acompanhá-los em seus trabalhos pelas ilhas de Belém. Uma vivência intensa no curto período em que lá estivemos!

E para completar a abordagem amazônica, entrevistamos o Professor José Ribamar Bessa Freire, do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Unirio, profundo conhecedor da realidade da Amazônia. Agradecemos também a disponibilidade do Professor Bessa Freire em nos conceder uma entrevista tão esclarecedora sobre a história da Amazônia e seus museus indígenas.

Outra aposta nossa foi o retorno da seção Ensaio Fotográfico. A seção retorna a Musas trazendo para o público fotos que participaram do IV Concurso de Fotografias Mestre Luís de França, promovido pelo Museu da Abolição (Recife-PE) em 2015. A quarta edição do concurso teve o tema "127 Anos de Abolição" e objetivou propiciar a reflexão sobre a cultura afro-brasileira e promover sua difusão e reconhecimento por intermédio das fotografias apresentadas e de seus autores. Com o intuito de contribuir para a divulgação dessa importante iniciativa, Musas convidou duas fotógrafas premiadas e três fotógrafos que receberam menção honrosa no referido concurso para apresentarem seus trabalhos nessa retomada da seção Ensaio Fotográfico. Nesse sentido, "Atavos Maria", "Mulher Preta Protagonista", "Na Janela", "Ex Orixás" e "Zumbi no Instituto Pretos Novos, RJ" são as fotografias que a seção apresenta ao público leitor.

Na seção Muselânea, a museóloga Karla Uzêda aborda a trajetória do Cadastro Nacional de Museus, que completa dez anos em 2016, ao Registro de Museus. Em seguida, a coordenadora do setor educativo do Museu da Inconfidência/Ibram, Christine Ferreira Azzi, nos apresenta a sua experiência museal por meio de uma crônica sobre o papel da roupa no museu e na ação educativa. A experiência da arte a céu aberto, proporcionada pelo Museu Nacional da Poesia,

em Belo Horizonte (MG), é descrita pelo historiador Vitor Rocha, membro da equipe editorial de Musas, aos leitores da revista. Ainda nessa seara, a poesia volta à Muselânea, dessa vez com três poemas da poeta Regina Mello. Depois, a professora de Museologia da Universidade Federal de Goiás, Manuelina Cândido, faz uma apresentação da Recomendação da Unesco para a Proteção e Promoção de Museus e Coleções, aprovada em novembro de 2015. Por fim, Musas traz para o seu público o documento da Unesco traduzido para o idioma português como forma de garantir a sua ampla divulgação e acesso.

A seção Artigos traz nove artigos escolhidos, mais uma vez, por meio de chamada pública. Agradecemos ao numeroso grupo de pareceristas que contribuiu para a seleção dos artigos. Sem essa imprescindível colaboração na análise e seleção dentre os 53 textos admitidos para avaliação, não teria sido possível finalizarmos a seção.

Abrindo a seção, temos o artigo de Rita Morais de Andrade, "Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções", que nos traz o resultado de uma pesquisa sobre coleções de indumentárias nos museus brasileiros. Em seguida, Clovis Carvalho Britto, "Eles passarão... Eu passarinho! A literatura nos museus-casas e a monumentalização de Mario Quintana", discute a fabricação da "monumentalização" do poeta por meio de sua musealização em um museu-casa.

Contribuindo para a história da museologia e dos museus no Brasil, Juliana da Costa Ramos discorre sobre a atuação do Departamento de Museologia (Demu), do antigo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. De igual modo, Elaine Cristina Ventura Ferreira analisa as relações entre civismo e folclore no Museu do Folclore, no período entre 1968 a 1974.

Seguindo nessa linha histórica, Marcelo Lages Murta e Mario de Souza Chagas abordam a Declaração de Salvador, de 2007, em seu contexto de elaboração no I Encontro Ibero-Americano de Museus e nos seus desdobramentos posteriores no texto "Das 'utopias museais' ao pragmatismo estruturado: Declaração de Salvador e Programa Ibermuseus".

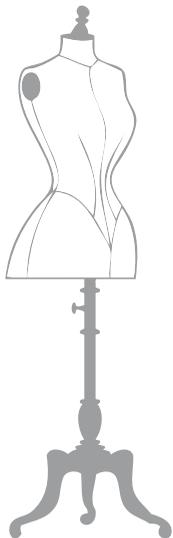
Em seu artigo "Estação Ferroviária de Joinville – patrimônio cultural, memórias e ofícios", Giane Maria de Souza e Aline Dias Kormann relatam a experiência de um projeto educativo na Estação de Memória de Joinville. Também tratando de temática educativa, Thiago Consiglio analisa, em seu artigo "Falando de Arte: mediação cultural e tradução no Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba", as ações educativas realizadas nesse museu.

Em "O museu como lugar de visões fantasmáticas: as relações novas e incoerentes entre os restos e materiais residuais", Francislei Lima da Silva discute os vestígios do passado e suas apropriações, usos e desusos em um museu do sul de Minas Gerais.

Abordando o tema da gestão museológica, Tayna da Silva Rios narra, em seu artigo "Os Desafios da Gestão Compartilhada", a experiência de gestão de acervos em museus paulistas.

E fechando Musas, a seção Resenhas apresenta-nos dois livros: A poeira do passado: tempo, saudade e cultura material, de Francisco Régis Lopes Ramos, e Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar, organizado por de Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro.

Eis aí, público leitor, a revista Musas em mais uma edição. Boa leitura!

A Equipe Editorial

Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções[1]

RITA MORAIS DE ANDRADE

A situação de acervos de indumentária em museus é constituída por variáveis cambiantes: da motivação original para a formação de coleções ou para a incorporação de indumentária aos acervos de naturezas diversas (do museu militar ao museu de arte) às políticas de conservação e aquisição, aos interesses curatoriais e ao atendimento ao público geral ou especializado, a presença deste tipo de artefato em museus parece distante de consolidar um destino estável.

O estudo de indumentária como categoria do patrimônio é marcadamente interdisciplinar e pode associar áreas de conhecimento como museologia, conservação têxtil, história, design e antropologia. Do ponto de vista de quem estuda indumentária, o artefato – quando este sobrevive – pode ser um ponto de partida privilegiado na metodologia de investigação, assunto já tratado em outro trabalho[2].

Coleções de indumentária existem desde pelo menos o século XVII em museus europeus e são alvo de estudos especializados desde pelo menos o século XVIII, com considerável aumento de publicações a este respeito a partir do século XX[3]. Há grupos e associações de especialistas que se destacam por promover o crescimento e profissionalização de estudos a partir de acervos deste tipo em museus. Deles, destacamos o Costume Committee, vinculado ao Comitê Internacional de Museus – Icom, que desde sua criação em 1962 organiza e compartilha resultados de pesquisa

1. Os dados completos da pesquisa estão disponíveis no relatório final do estágio de pós-doutorado realizado entre março de 2013 e março de 2014 no Programa Avançado de Cultura Contemporânea/UFRJ, sob supervisão do Prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves, a quem sou muito grata pela orientação fundamental para os rumos deste trabalho.

2. ANDRADE, Rita Morais de. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca de práticas de pesquisa e ensino no Brasil. Modapalavra E-periódico, v. 7, p. 72, 2014.

3. CUMMING, Valerie. Understanding Fashion History. London: BT Batsford, 2004.
TAYLOR, L. Establishing dress history. Manchester, UK: Manchester University Press, 2002.
TAYLOR, L. The study of dress history. Manchester, UK: Manchester University Press, 2004.

4. Um recente projeto do Costume Committee foi lançado durante a 23ª reunião trienal do Icom, em agosto de 2013, no Rio de Janeiro, e reúne em formato de livro digital informações importantes sobre estudo de indumentária. Disponível em www.clothestellstories.com.

5. CUMMING, op.cit., p. 49.

de seus membros através de múltiplas plataformas. Grupos de trabalho do Costume elaboraram, por exemplo, modelos de: thesaurus (disponível também em português), manuais de manuseio de indumentária, ética de trabalho, entre outros documentos voltados à consolidação e desenvolvimento de estudos sobre indumentária[4].

Museus brasileiros possuem indumentária em seus variados acervos, alguns formam coleções deste tipo enquanto outros mantêm alguns poucos itens que complementam outras coleções. Há, por exemplo, um museu notadamente voltado para coleções de indumentária, como o Museu do Traje e do Têxtil/Instituto Feminino da Bahia, Salvador, como há coleções de indumentária em museus históricos: no Museu Histórico Nacional/RJ, no Museu Paulista da USP/SP e no Museu Júlio Castilho/RS; coleções de trajes militares são encontradas em museus como o do Exército/RJ, e trajes femininos do século XIX no Museu Casa da Hera, em Vassouras/RJ. A presença de indumentária nos museus brasileiros é muito mais abrangente do que prevíamos inicialmente, antes de iniciar o levantamento dos dados para o estágio pós-doutoral em 2013, mas não é simples reunir informação a respeito dessas coleções. Numa consulta à base de dados disponível no site do Museu do Índio no Rio de Janeiro, apenas na entrada "indumentária" consta mais de 600 artefatos (consulta realizada em dezembro de 2012 e atualizada em 2015).

"Museus brasileiros possuem indumentária em seus variados acervos, alguns formam coleções deste tipo enquanto outros mantêm alguns poucos itens que complementam outras coleções."

Mesmo internacionalmente, o interesse por quantificar e qualificar coleções é recente, a exemplo do projeto de levantamento de indumentária do século XVII na Inglaterra coordenado por Aileen Ribeiro no Royal College of Arts no início do novo milênio[5]. Aparentemente, as coleções foram sendo formadas originalmente por interesses variados, como preservar ícones de design de moda e avanços em tecnologia têxtil e de vestuário (corte e costura) que representam uma época; preservar artefatos arqueológicos provenientes de escavações; representar noções do Outro (o exótico) e de identidade nacional. Historicizar a formação das coleções em museus é um meio para identificar mudanças de padrões de colecionismo, de políticas de aquisição e preservação dos acervos.

No caso brasileiro, este é um momento importante para a acessibilidade aos acervos. O Sistema Nacional de Museus – SNM, do Instituto Brasileiro

Foto: Ibram / Acervo do Museu Histórico Nacional

França, século XX, década de 1920.
Capa para baile. Seda e filó bordado com fios metálicos e de seda.

de Museus – Ibram, criou um Cadastro Nacional de Museus – CNM, lançado em 2006, com vistas a mapear e reunir dados sobre museus nacionais e suas coleções tornando-os acessíveis ao público consulente. Não localizei trabalho de pesquisa publicado com algum tipo de estimativa quantitativa e qualitativa do total das coleções de indumentária em museus brasileiros[6]. O Ibram, por exemplo, ainda não dispõe de um levantamento preciso de coleções, mas indica pelo CNM os seguintes grupos de tipologia dos acervos nos museus: Arquivístico, Antropologia e Etnografia, Arqueologia, Artes Visuais, Biblioteconômico, Ciência e Tecnologia, Ciências Naturais e História Natural, Documental, História, Imagem e Som, Virtual e Outros[7].

No que diz respeito à indumentária, esta pode ser inserida em quase todas essas tipologias, o que ajuda a invisibilizar este tipo de artefato em relação ao conjunto do patrimônio histórico e cultural do país e dificulta a sua localização nesse sistema, afetando a eficácia no processo de levantamento de dados num estudo baseado em artefatos. A busca através do cadastro pode ser prejudicada por uma questão anterior: não há padronização no modo como os diferentes museus classificam, descrevem e cadastram suas coleções de indumentária. O CNM é alimentado por informações autodeclaradas pelos museus, o que cria e reforça uma defasagem importante entre o que está informado no cadastro e nos meios de comunicação dos museus com o público consulente, a exemplo de sites e perfil em redes sociais, e o que efetivamente existe nas reservas técnicas dos museus. Não é possível, por exemplo, realizar busca por termos técnicos como "vestidos do século XIX" no CNM, que só poderia disponibilizar essa informação se os museus o fizessem antes. Para exemplificar a dificuldade de acesso aos dados sobre indumentária em museus a partir da pesquisa pela base de dados dos museus e do Cadastro, menciono um episódio ocorrido durante a investigação. Localizei informação sobre um vestido francês que pertenceu à Baronesa de Inohan, que faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional/RJ, através do Banco de dados França-Brasil "Mario Carelli", organizado pelo Grupo de Pesquisa Brasil-França, do Instituto de Estudos Avançados da USP, mas não localizei menção à indumentária na descrição dos acervos do MHN disponível no CNM, tão pouco no site do próprio museu[8].

6. Utilizando como palavras-chave "indumentária" e "trajes", foram consultadas bases de periódicos pelo portal de periódicos Capes, delimitando o período de publicação entre os anos de 2000 a 2016. Apenas dois artigos localizados remetem às coleções de indumentária em museus brasileiros, sem, contudo, oferecer dados comparativos a outras coleções brasileiras. Note-se que ambos foram publicados nos Anais do Museu Paulista da USP, são eles:
ALMEIDA, Adilson José de. Uniformes da Guarda Nacional (1831-1852): a indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 2001, Volume 8-9, n. 1, p. 77 – 147.
BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, Dez 2014, Volume 22, n. 2, p.35-70.

7. Disponível em: http://sistemas.museus.gov.br/cnm/pesquisa/avancada. Acesso em: abril de 2015.

8. Disponível em: http://www.iea.usp.br/pesquisa/grupos/grupos-de-pesquisa/nupebraf/nupebraf-lanca-banco-de-dados-franca-brasil-na-web. Acesso em: 20 de junho de 2013.

A ausência de um modelo de descrição de indumentária que possa ser utilizado pelos departamentos de documentação em museus parece ser crítica para o atual estado de inacessibilidade à informação e também à invisibilidade dos acervos no sistema atual do CNM/Ibram, que poderia ser uma plataforma nacional de acesso à informação básica sobre o conjunto de coleções de indumentária em museus brasileiros. Este problema leva a um outro: indumentária vem sendo colecionada nos museus brasileiros randomicamente, com pouco suporte de políticas públicas e institucionais claras que sinalizem a importância deste tipo de artefato na constituição do patrimônio cultural nacional público[9]. O resultado é uma espécie de debilidade nas noções históricas, sociais e culturais que a indumentária poderia ter em relação ao conjunto patrimonial. A partir do levantamento de informações sobre essas coleções, identifiquei um lapso entre discurso e prática que poderia bem servir às atuais discussões sobre patrimonialização do bem público no país[10]. Enquanto há projetos de criação de novos museus, como o Museu Brasileiro da Moda, anunciado pela Secretaria do Estado do Rio de Janeiro em 2012, e outro Museu da Moda, em Belo Horizonte, em 2016, permanecem subutilizadas as antigas coleções de indumentária pelos museus, algumas das quais ganhando raras adições atuais, sem que isso tenha resultado em aumento da produção de conhecimento por especialistas.

"(...) não há padronização no modo como os diferentes museus classificam, descrevem e cadastram suas coleções de indumentária."

Em relação às exposições nos museus, são raras aquelas sobre indumentária, sejam elas permanentes ou temporárias se comparado às exposições de arte, por exemplo. A existência de coleções diversificadas de indumentária e sua situação nos museus brasileiros identificadas neste levantamento e suas respectivas condições de preservação e conservação, pesquisa e exposição revelam o tratamento ambíguo que o Estado brasileiro – representado por seus museus e instituições de apoio à preservação do patrimônio – oferece a esta parcela do patrimônio cultural e histórico nacional. Diante da surpreendente variedade e quantidade de itens de algumas coleções identificadas durante a pesquisa, há um sofrível despreparo técnico para lidar com este tipo de acervo, o que tem resultado ainda em danos irreversíveis ao patrimônio preservado. Um vestido de baile que pertenceu a Sarah Kubitschek custodiado por um museu público

9. Uma exceção é a criação do Setor de Têxteis na década de 1990 no Museu Paulista. Vide Paula, 2006 b.7. Disponível em: http://sistemas.museus.gov.br/cnm/pesquisa/avancada. Acesso em: abril de 2015.

10. CÂNDIDO, Manuelina M. D. *Gestão de museus, diagnóstico museológico e planejamento: um desafio contemporâneo.* Medianiz, 2013.
GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios (Coleção Museu, Memória e Cidadania). Rio de Janeiro, 2007.

Foto: Sylvana Lobo / Ibram / Acervo do Museu Histórico Nacional

Brasil, início do século XX. Vestido para tarde, no estilo Belle Époque. Renda e seda pura.

no Rio de Janeiro, por exemplo, fora adulterado por procedimentos inadequados de restauro[11]. Este seria, aliás, um bom estudo de caso para discutir a quem importa manter e preservar as coleções de artefatos desta tipologia nos museus brasileiros.

As coleções formadas resultam dos interesses públicos e particulares articulados nos e pelos museus e muitas delas representam melhor as histórias dos colonizadores e de grupos dominantes do que a dos colonizados e grupos dominados. Diante deste cenário nacional, pergunto: a quem interessa preservar indumentária nos museus do Brasil atual? Que histórias podem ser construídas com base nos acervos públicos brasileiros a partir das coleções de indumentária? Se há tantas coleções desconhecidas (ou mal conhecidas) por pesquisadores e pelos próprios museus, o empenho de uma política pública nacional deve recair sobre o que existe ou deve dividir-se entre cuidar e dar a conhecer o que já está nos museus e ainda criar novos acervos em novos museus? O debate público parece ser urgente e emergente no que diz respeito a este tema, mas a reprodução de mecanismos protecionistas – reservas de mercado, disputas políticas, manutenção de interesses pessoais acima e apesar dos interesses coletivos, públicos – tem prejudicado e atrasado o desenvolvimento de uma área de pesquisa, estudo e conhecimento que poderia estar mais avançada no país e que é sustentada pela própria existência das coleções de indumentária nos museus. O desafio para avançarmos não é pequeno: de um lado, as coleções, de outro, um cenário que historicamente as mantém inacessíveis até mesmo para especialistas.

II. Características das coleções de indumentária no Brasil

Formação de coleções

O Sistema Nacional de Museus do Ibram através do Cadastro Nacional de Museus e do Guia Nacional de Museus, informa que atualmente o país possui mais de 3.600 museus distribuídos entre suas cinco regiões geográficas[12]. De acordo com o Núcleo do Cadastro Nacional de Museus[13], apenas os museus cadastrados preenchem um questionário padrão, fornecendo algum tipo de informação sobre as tipologias de seus acervos de modo espontâneo,

11. Em visita ao museu acompanhando uma comissão do Costume Committee/Icom durante os preparativos para a reunião trienal em 2013 na cidade do Rio de Janeiro, tive a oportunidade de observar de perto esse traje que estava acondicionado na reserva técnica e que nos foi apresentado por uma funcionária do museu.

12. Disponível em: http://www.museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus. Acesso em: 04/04/2016.

13. Por e-mail em: 11/07/2013.

Foto: Sylvana Lobo / Ibram / Acervo do Museu Casa da Hera

Sapato marrom, pelica, peito bordado em motivo floral e duplo laço em tecido. Interior forrado em seda.

autodeclarado, de forma que nem todos os museus necessariamente declaram todas as tipologias de seus acervos, inclusive indumentária.

Em geral colecionada como exemplar de raridade, excepcionalidade, perdura a noção de que indumentária é relíquia. Foi com frequência que colecionadores privados adquiriram trajes históricos, na Europa e América do Norte, onde leilões de indumentária, especialmente de alta costura francesa, são comuns. No Brasil, o colecionismo de indumentária por colecionadores privados é aparentemente mais raro, mas este ainda é um tema que precisa ser melhor investigado[14].

Em museus, as coleções de indumentária que hoje são referência para esta área foram majoritariamente constituídas na Europa e América do Norte e iniciadas no século XIX e primeira metade do século XX, mas sabe-se de coleções anteriores, do século XVII[15]. Nessas coleções há trajes e fragmentos têxteis datados de milhares de anos até exemplares de roupas atuais que sobreviveram a diversos processos de seleção. Apesar disso, o estudo de indumentária a partir de coleções de museus realizado por pesquisadores de universidades é relativamente recente e se desenvolveu a partir da segunda metade do século XX. Na introdução de seu livro que é marco teórico para a área, *The study of dress history*, Lou Taylor diz que por causa dos muitos "níveis" em que o vestuário opera

14. Uma versão do "Traje de Verão", do artista Flávio de Carvalho, por exemplo, está no catálogo do acervo do escritório de arte James Lisboa. O traje foi exposto com vários outros numa exposição dedicada ao artista no Museu da Cidade de São Paulo entre fevereiro e junho de 2014, intitulada "Flavio de Carvalho – a experiência como obra". Não foi possível confirmar para o momento se o traje pertence ao referido museu ou se faz parte do acervo de outro museu, como o Museu de Arte Contemporânea da USP.

15. CUMMING, op.cit.

em qualquer sociedade e cultura, ele pode ser uma poderosa ferramenta de análise para muitas disciplinas. Apesar disso, os mais de quatrocentos anos de desenvolvimento de uma história da indumentária na Europa e Estados Unidos aconteceram fora da "respeitabilidade acadêmica", lugar predominantemente masculino que marginalizou temas associados à mulher, mas esta realidade vem mudando, especialmente nos últimos vinte anos[16].

As abordagens teórico-metodológicas no estudo de indumentária são variadas, como já demonstrado pela historiadora Lou Taylor, mas caracterizadas por um fenômeno curioso: a predominância de pesquisas embasadas em literatura primária e secundária, muitas das vezes sem correlação com uma pesquisa empírica que insira os artefatos no *corpus* da análise. O resultado tem sido a reprodução de discursos históricos sobre a moda (mais do que sobre indumentária) com pouca contribuição para a área de pesquisa no que diz respeito à produção de conhecimento renovada à luz dos novos interesses relativos ao patrimônio cultural. A característica do próprio artefato que ganha marcas de corpos que as vestem e fazem deste um assunto importante para as ciências sociais e, por que não dizer, fazem da indumentária uma destacada categoria antropológica, como já bem defendeu Daniel Miller[17].

16. TAYLOR, op.cit., 2002, p. 1-2.

17. MILLER, Daniel, tradução Renato Aguiar. Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Sapatilha em veludo preto com bordados de flores em "freji", aplicações de feltro preto e maravilha, contorno e galhos em galões dourados e miçangas pretas. Interior revestido de pelica branca e algodão. Fabricado por P. A. Guilherme, conforme etiqueta interior: "P.A.Guilherme de Paris. Rua da quitanda, 51".

Foto: Sylvana Lobo / Ibram / Acervo do Museu Casa da Hera

Anne Buck, uma das pioneiras no estudo de indumentária e ex-curadora do The Gallery of English Costume, Platt Hall, em Manchester, Inglaterra, observou que em seu país os museus demoraram a constituir coleções especializadas em indumentária e têxteis e que isso seria um reflexo do pouco interesse que a história atribuiu a estes temas como objeto de estudo[18]. Para ela, o interesse em preservar tecidos e trajes deveu-se mais ao vínculo que eles tiveram com um artista ou um estilo estético do que propriamente pelas características do traje como uma possível categoria antropológica[19].

O corpo é um elemento importante quando tratamos de indumentária em coleções de museus e ainda é mais comum encontrarmos exposições que utilizam manequins como o principal suporte para trajes. A indumentária parece perder seu sentido original quando não veste um corpo, mas o corpo ausente está frequentemente enunciado nos museus e parece haver uma grande dificuldade de se separar esses dois objetos. Isto pode ser uma fantasia, uma ilusão persistente que mistura noção identitária à indumentária, e como bem lembrou Márcia Chuva[20], os objetos são desprovidos de sentido, e somos nós a lhes atribuir valores. Alguns museus ainda encontram dificuldade em relacionar a indumentária que está em seu acervo às outras coleções e chegam a esquecê-la nos porões ou mesmo descartá-la por isso, e seria o caso de considerar os modos de lidar com o corpo no museu como um aspecto que influencia essa dificuldade, e porque não dizer resistência de tratar indumentária como patrimônio. Estamos no presente perdendo oportunidades de manter coleções que poderiam fortalecer e alimentar a pesquisa de indumentária no Brasil no contexto das preocupações relativas ao patrimônio cultural e à patrimonialização. O que mais será necessário perder para começar a reverter essa situação?

Outro marco teórico sobre a história da indumentária que trata do colecionismo é Understanding Fashion History, de Valerie Cumming (2004). Apesar de tratar particularmente do caso de museus no Reino Unido e daqueles que se tornaram referência internacional em coleções desse tipo, essa publicação fornece um estudo histórico sobre formação dessas coleções e questões importantes que podem servir de modelo comparativo para a realidade brasileira que em muito absorveu tendências estrangeiras

"(...) indumentária vem sendo colecionada nos museus brasileiros randomicamente, com pouco suporte de políticas públicas e institucionais claras que sinalizem a importância deste tipo de artefato na constituição do patrimônio cultural nacional público."

18. BUCK, Anne. *Foreword* In: Standards in the Museum: care of costume and textiles collections 1998. Museums and Galeries Commission, 1998, p. 3. Disponível em: http://www.collectionstrust.org.uk/media/documents/c1/a83/f6/000076.pdf. Acesso em: 20/04/2014.

19. Na perspectiva proposta por José Reginaldo Santos Gonçalves (op.cit.) ao discutir a contribuição da antropologia sobre a formação de categorias de pensamento, em particular para a noção de "patrimônio" como categoria de pensamento.

20. CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 34, p. 1-15, 2012.

21. CUMMING, op.cit., p. 46-47.

22. Em palestra conferida pela pesquisadora durante encontro do Costume Committee/23ª Conferência Internacional do Icom/RJ em agosto de 2013.

> *"Que histórias podem ser construídas com base nos acervos públicos brasileiros a partir das coleções de indumentária?".*

de colecionismo e que travou com elas algum diálogo. Cumming (op.cit.) localizou no século XVII o período em que o colecionismo de indumentária passou a ser mais evidente, ainda que não sistematizado, em museus como passaria a ser depois do século XIX.

Desse período, que antecedeu a modernização dos museus, herdamos coleções que foram sendo formadas a partir de trajes completos e incompletos, fragmentos, cortes e aviamentos têxteis e de outros materiais usados na fabricação de indumentária, cujo maior elemento aglutinador era o de representar diferentes civilizações – para usar a expressão épica – em museus europeus, especialmente nos gabinetes de curiosidades como o museu Ashmolean, aberto em 1683, em Oxford, Inglaterra[21]. O desenvolvimento de rotas de comércio, o expansionismo e o colonialismo são fatores determinantes do colecionismo de objetos tidos como raros e representativos de culturas estranhas às daquela que colecionava.

Sapato de veludo vinho, com peito bordado em fios metálicos e linhas. Interior forrado em seda. Produzido na França, século XIX.

Foto: Sylvana Lobo / Ibram / Acervo do Museu Casa da Hera

De todo modo, há um aspecto que precisará sempre ser considerado no estudo de coleções em museus: o que sobrevive normalmente é raro e deve-se investigar, quando possível, a biografia do artefato, considerando possíveis alterações no traje. A menos que a roupa tenha algum significado especial para uma família ou indivíduo, ela não é normalmente preservada e seu destino é quase sempre o descarte e o reúso. O tecido – material de que a maior parte das roupas das sociedades antigas e modernas são feitas – tem essa característica de poder ser transformado em outras roupas ou objetos como almofadas, cortinas etc. Alexandra Palmer, curadora do Royal Ontario Museum, Canadá, estuda atualmente a forma como entendemos noções temporais e espaciais a partir do estudo da indumentária, identificando, por meio da análise de artefatos (*object-based research*), esse reúso de materiais na confecção de novos trajes[22].

Foto: Sylvana Lobo / Ibram / Acervo do Museu Casa da Hera

Vestido de baile em veludo negro. Busto drapeado em forma de grande laço, amplo decote em "V", pequenas mangas drapeadas, saia em corte princesa com grande cauda. Origem francesa, século XIX.

A maior parte da indumentária que sobreviveu e que foi colecionada representa, portanto, algum tipo de raridade – pertenceu a personagens ou eventos históricos que foram valorizados em algum momento –, foi considerada o melhor exemplo de estilo, técnica ou design, foi guardada por seu tecido caro ou raro. São artefatos tratados como "objetos de memória"[23], algo que transcende a funcionalidade primária para envasar e encarnar múltiplos significados, relíquias[24], de modo que as políticas de colecionismo e preservação de acervos em museus merece atenção em estudos sobre indumentária.

No Brasil: patrimonialização, colecionismo e preservação de indumentária

Os museus no Brasil possuem indumentária principalmente datada dos séculos XIX e XX, mas a condição atual das coleções em museus é pouco estudada, o que contribui para perpetuar mitos, práticas inadequadas de documentação, preservação e conservação, criando um círculo vicioso. José Bittencourt já havia observado essa questão como sendo generalizada de museus brasileiros ao afirmar que, com exceção de determinados museus de arte, numismática e moedas, não há políticas claras e sistematização para a ampliação de acervos em museus[25]. Contudo, vale destacar

23. CUMMING, op.cit., p. 48.

24. Um tema complementar e bastante atual é a desmaterialização dos acervos em museus, assunto que foi tema da conferência de Ulpiano B. T. De Meneses na abertura da 23ª Conferência Internacional do Icom, Rio de Janeiro/RJ, agosto de 2013.

25. Museus Instituição de Pesquisa. – Organização de: Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. — Rio de Janeiro : MAST, 2005. 100p. (MAST Colloquia; 7) A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades. José Neves Bittencourt, p. 37-50, p. 40. Disponível em: http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_7.pdf. Acesso em: 19/04/2013.

Traje de montaria em veludo, composto por saia e casaco longo. Fabricado por Charles Worth, considerado pai da alta costura, 1890.

que a política nacional de museus implementada em 2003 corroborou para a formulação de políticas específicas nos museus municipais, estaduais e naqueles vinculados ao Ibram[26].

A origem das primeiras coleções de indumentária em museus é etnográfica, histórica e arqueológica, mas não só. Com os processos de independência dos países colonizados, vieram esforços nas antigas colônias para institucionalizar o patrimônio cultural que lhes seria próprio. A identidade nacional nesses países independentes foi talvez a maior influência sobre a formação das primeiras coleções de indumentária, e isto parece ter sido o caso em museus brasileiros. Os primeiros museus no Brasil surgiram no século XIX, quando a acepção de colecionismo está mais associada à ideia de nacionalidade que, por sua vez, representava a antiguidade das nações europeias mas também seu domínio sobre

"Em geral colecionada como exemplar de raridade, excepcionalidade, perdura a noção de que indumentária é relíquia."

26. Agradeço a contribuição de um dos revisores anônimos que indicou os seguintes museus entre aqueles que já possuem políticas próprias relativas aos acervos: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/RJ, Museu da República/RJ, Museu da Abolição/PE e Fundação Joaquim Nabuco/PE.

suas colônias. A colonização rendeu acervos expressivos dos países colonizados colecionados em museus enciclopédicos[27]. As inúmeras viagens e pesquisas de naturalistas estrangeiros ao Brasil resultaram em minuciosos relatos de viagem, com descrições do meio físico, da fauna, da flora e dos nativos, e na remessa de importante acervo brasileiro para instituições museológicas e científicas da Europa.

O estudo de indumentária de grupos indígenas, especialmente datadas do longo período que antecede a colonização europeia, encontra em coleções estrangeiras – como as do Smithsonian Institution, nos Estados Unidos[28] – talvez maior variedade e quantidade de artefatos do que coleções nacionais, sendo uma possível exceção a coleção do Museu do Índio no Rio de Janeiro onde localizamos o registro de cerca de 600 itens sob o verbete "indumentária". As coleções de indumentária brasileira em museus estrangeiros merecem estudos específicos.

É possível estudar coleções nacionais de indumentária também a partir da história dos museus brasileiros. O Museu Nacional, por exemplo, foi criado em 1818 por D. João VI como Museu Real, com um acervo inicial composto por uma pequena coleção de história natural doada pelo monarca antes de aderir à concepção de museu como lugar da ciência que aconteceu com muitos museus nacionais depois da segunda metade do século XIX[29]. Nessa concepção de museu associado à história natural e às ciências, a indumentária não teve uma representatividade como a que passou a ter em alguns museus quando a vida social e a cultura passam a ser valores importantes nas instituições museológicas. Em outras palavras, quando uma concepção mais antropológica de patrimônio ocupa a museologia é que a indumentária passa a fazer mais sentido como categoria de acervo.

Isto não significa que os museus no Brasil não tenham mantido têxteis e indumentária em seus acervos. Ao contrário, já que a plumária, peles de animais, ornamentos feitos em uma diversidade de materiais como a cerâmica e miçangas, contas de sementes faziam parte do universo das ciências naturais. Aliás, antigos modos de pensamento reiteram práticas em museus que podem mascarar a presença de indumentária nos acervos. O próprio Museu Nacional pode ser o exemplo. Numa visita

"O resultado tem sido a reprodução de discursos históricos sobre a moda (mais do que sobre indumentária) com pouca contribuição para a área de pesquisa (...)."

27. JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: Caderno de Diretrizes Museológicas. s 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, 2006. 2ª Edição, p. 21. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf.

28. Smithsonian Institution. O Brasil na Smithsonian: um levantamento da presença do Brasil nas coleções da Instituição Smithsonian, 2003.

29. JULIÃO, op.cit., p. 21.

Foto: Douglas Montes / Acervo Museu Casa da Hera

Casaco curto de lã clara, com forro de seda marfim adamascada. O corpo, as mangas e a gola são decorados com bordados, recortes e renda. Era chamado de casaco "para saída do teatro", pois as mulheres da elite do século XIX tinham roupas específicas para os vários momentos do dia. Charles Worth, Paris, 1890.

com uma comissão do Comitê de Indumentária (Costume Committee) do Icom ao museu, em maio de 2012, um etnógrafo mostrou ao grupo um artefato que estava em sua mesa de estudo sendo analisado. Para o grupo de especialistas em indumentária, tratava-se de uma veste feita de diversas penas multicolorias e de outro material que aparentava ser couro de animal. Para o etnógrafo, tratava-se de um objeto de arte plumária, mas jamais de indumentária. Seria interessante pensar que novas abordagens de estudo e curadoria de coleções já existentes permitissem que a patrimonialização não representasse uma redução dos artefatos às tradicionais categorias etnográficas ou às novidades provenientes de áreas como o design – este último tende a empregar termos da moda atual aos trajes do passado, criando um anacronismo histórico –, mas que colocassem em xeque sua aparente estabilidade.

Mesmo no caso dos uniformes presentes em muitas coleções – Museu do Exército (1864), Museu da Marinha (1868), Museu Paulista (1894), para citar algumas das maiores coleções – que poderiam representar um território relativamente neutro e estável para a indumentária, já que

"O corpo é um elemento importante quando tratamos de indumentária em coleções de museus e ainda é mais comum encontrarmos exposições que utilizam manequins como o principal suporte para trajes."

Foto: Douglas Montes / Acervo Museu Casa da Hera

Casaco curto de lã creme, com aplicações de renda de guipure, vazado no corpo e no alto das mangas. Gola e lapela em tira única lisa, revestida de seda creme mais escura. Manga de godê bastante acentuado. Charles Worth, França, século XIX.

30. Ver, por exemplo, artigo de Adilson José de Almeida (op.cit.).

31. Sobre o corpo e o museu, ver conferência de abertura de Ulpiano T. B. de Menezes durante a 23a Reunião Trienal do Icom, Rio de Janeiro (2013).

32. JULIÃO, op.cit., p. 22.

33. JULIÃO, op.cit, p. 22.

34. ROOT, Regina. Modelando a Nação: escritos de moda na Argentina do século dezenove. In: Fashion Theory, edição brasileira, volume 1, número 1, março de 2002, p. 89-118.

"É possível estudar coleções nacionais de indumentária também a partir da história dos museus brasileiros."

seguem em muitos casos normativas específicas de corte, costura e uso de materiais, há sinais de insubordinação às regras estabelecidas quando os uniformes são analisados[30]. Há indícios de usos não previstos em lei para uniformes militares que demonstram o caráter instável, impermanente e altamente transmutável da indumentária. Pretender estabilizá-la quando é institucionalizada é uma forma de transformá-la em outra coisa, é incorrer no engano de esquecer o corpo como um agente importante no processo de musealização[31].

A questão da nação ficou mais evidente nos museus brasileiros com a criação, em 1922, do Museu Histórico Nacional (MHN), "inaugurando um modelo de museu consagrado à história, à pátria, destinado a formular, através da cultura material, uma representação de nacionalidade" e que "com um perfil factual, os objetos deveriam documentar a gênese e evolução da nação brasileira, compreendida como obra das elites nacionais, especificamente do Império, período cultuado pelo museu"[32]. Esse museu serviu de modelo para outras instituições brasileiras, criou um curso de museologia (1932-1979) que formou profissionais que atuaram em todo o país.

Foto: Douglas Montes / Acervo Museu Casa da Hera

Casaco curto amarelo, parecido com um xale. Nas lapelas há fileiras de flor de guipure e bordado creme e preto sobre renda filé branca. Charles Worth, França, século XIX.

No acervo do MHN, mas também em outros, como o Museu Imperial em Petrópolis, o Museu do Traje e do Têxtil/Instituto Feminino da Bahia, há indumentária que representa bem esse pensamento do objeto factual, mas também daquele que representa um passado específico, o de uma nação civilizada pela presença da família imperial e da preservação de seus trajes. Esse discurso, em voga nos museus histórico-nacionais até 1960[33], parece perdurar ainda hoje na forma como a coleção de indumentária é tratada em relação ao patrimônio cultural. A indumentária parece ser um modo convincente de representação da história, da nação, um tipo de artefato usado como estratégia para formular essa história, como demonstrou Regina Root ao tratar do uso de trajes na Argentina do século XIX[34].

A formulação de uma memória nacional passa pela constituição dessas coleções de indumentária de um modo que aparentemente é aleatório, mas que, de outro modo, sinaliza um engajamento social da população que no século XX vai se aproximando dos museus. Não apenas os museus buscaram e buscam objetos representativos, expressivos de uma determinada ideia de nação, de identidade nacional, mas os doadores participaram (mais do que participam) dessa construção. Esta realidade traz um problema importante a ser enfrentado pelos museus que possuem coleções de indumentária: muitos acervos foram aparentemente constituídos majoritariamente por doações, sem que uma política clara de acervos balizasse a seleção. Em geral, o que era importante ser preservado era determinado pelo curador ou outro funcionário não especializado, mas sem critérios explícitos como seria adequado para o processo de patrimonialização. Essa prática, associada à escassez de profissionais especializados no corpo de funcionários dos museus, contribuiu de modo decisivo para configurar as coleções. É como se fosse preciso "salvar" o pouco que restou do que se vestiu, restringindo a indumentária, muitas vezes, à sua dimensão simbólica e isto, apesar de não ser pouco, é insuficiente para tratar esse artefato como patrimônio cultural[35].

"(...) muitos acervos foram aparentemente constituídos majoritariamente por doações, sem que uma política clara de acervos balizasse a seleção."

Estabilizar a noção de indumentária passa ainda pelas escolhas de manutenção das coleções, como no modo de promover a preservação, analisar políticas de aquisição, reformulação e descarte de acervo. A indumentária exige uma determinada conduta de conservação e a não observação dessas especificidades adultera o artefato apagando ou encobrindo, muitas vezes definitivamente, vestígios de sua circulação social[36].

No Museu Paulista da Universidade de São Paulo a indumentária é encontrada como representativa das coleções que originalmente constituíram o acervo do museu e que foi dividido entre o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) – coleções classificadas por essas tipologias – e o Museu Paulista, que permaneceu com coleções vinculadas à história[37]. É interessante observar que a indumentária não fugiu às funções atribuídas aos objetos na história dos museus brasileiros, mas também não se limitou a elas. Ao mesmo tempo em que há indumentária representativa da construção de uma identidade nacional, de seu passado

35. Vera Lima, aposentada em 2012, antiga chefe do departamento de acervo do MHN e curadora da coleção de têxteis do museu descreveu a coleção como "bem abrangente", sendo constituída por bandeiras, lenços, bordados, uma variedade de trajes históricos, etnográficos e folclóricos (LIMA. In: Anais do MHN, 2011, p. 268). Essas categorias precisam ser revistas conforme avança nosso conhecimento sobre a formação das coleções de indumentária nos museus brasileiros.

36. O assunto foi discutido na tese de doutorado da autora: Andrade, 2008.

37. Sobre isso, ver Paula (2006) e Almeida (2003).

especialmente, como é o caso de uniformes militares das guardas nacionais em diversos períodos da história brasileira encontrados nesses museus históricos e ligados à ideia de forja da nação, há indumentária que representa as elites, especialmente no caso de trajes da alta costura francesa – o Museu Paulista possui vestidos de casas francesas do início do século XX[38] e trajes masculinos de personalidades históricas, como um terno civil do aviador Santos Dumont. O Museu Casa da Hera/Vassouras e o Museu Histórico Nacional/RJ possuem trajes de alta costura francesa e também o equivalente brasileiro.

Além da indumentária que se coaduna bem com a história oficial e das personalidades históricas privilegiadas nos museus nacionais, esses museus foram acumulando itens excepcionais – a exemplo de uma saia de algodão estampada com dizeres "a dita do Brasil"[39], uma calça registrada como sendo de escravo (a autenticidade dos trajes históricos como esse é um tema que merece investigação), ambos do Museu Paulista – e vestes de algodão que merecem um estudo particular, luvas, trajes produzidos e objetos de trabalho de um alfaiate local incorporado recentemente ao acervo do museu[40], demonstrando que a instituição vai repensando o acervo também pela ampliação da representatividade de grupos sociais entre suas coleções.

Os objetos colecionados por museus e o que se produz a partir deles – exposições, catálogos, estudos publicados – são normalmente acompanhados de documentos que registram dados básicos como informação sobre origem, identificação de materiais, técnicas e datação (quando esta era conhecida). No caso da indumentária, determinar a data de sua fabricação é considerar que o artefato pode ser composto por uma diversidade de materiais cuja origem e período podem variar, mas essa é uma preocupação mais recente dos curadores e conservadores de coleções têxteis que não pode ser aplicada ao século XVII ou XVIII e é muito comum encontrar um período extenso atribuído à indumentária em documentos mais antigos. Sobre o problema da datação, Cumming forneceu o exemplo de um par de luvas exposto em um determinado museu em cuja legenda lia-se "datado do século XVII"[41]. Cem anos não é um intervalo muito preciso de tempo para a datação da fabricação de um

38. Sobre os vestidos na coleção do Museu Paulista, ver tese de doutorado da autora: Andrade, 2008.

39. Apresentada como parte de um projeto de pesquisa do Setor de Têxteis do museu em agosto de 2013, cerca de um mês antes de o museu precisar proibir o acesso do público ao edifício em setembro daquele ano.

40. A mostra *Ofício de Alfaiate: a bancada de Roldão de Souza Filho*, de divulgação dessa aquisição, foi realizada entre 07 de agosto a 07 de novembro de 2010. Ver http://www.usp.br/agen/?p=29400. Acesso em: 12/12/2013.

41. CUMMING, op.cit., p. 47.

Casaco longo em lã salmão, decorado com arabescos e soutache da mesma cor. Gola e punhos com babado de renda de filó bordada de branco, contornada por aplicações de filó bordado de fios metalizados. Punhos e ombros com faixa decorada com soutache e fita de cetim goiaba.

Foto: Douglas Montes / Acervo Museu Casa da Hera

objeto, mas ainda hoje, apesar do incremento da literatura especializada disponível e das técnicas de datação baseadas na análise visual e física dos objetos, esse modo impreciso de registrar tecidos e trajes permanece em prática. Na exposição Brasil+500: mostra do redescobrimento (23 de abril a 7 de setembro de 2000, Parque do Ibirapuera, São Paulo), muitos objetos que podem ser considerados indumentária de populações indígenas do norte do país não estavam datados e sequer havia uma descrição primária de seus materiais. Indumentária continua sendo subvalorizada como categoria do patrimônio e como categoria antropológica.

Apesar de ser muito recentemente que as coleções de indumentária em museus brasileiros tenham ficado mais visíveis – o Setor de Têxteis do Museu Paulista foi criado na década de 1990; o primeiro Seminário Internacional sobre Têxteis em coleções de museus, em 2006; alguns trajes e pequenas coleções que passam a ser estudadas no século XXI em trabalhos de pesquisa de pós-graduação – o interesse pelo assunto é mais antigo. Há estudos etnográficos como os do casal Luiza e Arthur Ramos (coleção de renda que hoje está na Casa de José de Alencar, Fortaleza/CE); formação de coleções particulares, como a da indumentarista[42] Sofia Jobim (doada em 1963 ao Museu Histórico Nacional); a formação de coleções especializadas, como a do Museu de Arte Antiga Feminina (hoje Museu do Traje e do Têxtil, Instituto Feminino da Bahia), ainda na primeira metade do século XX; e estudos sobre coleções específicas realizados nos museus e de acesso mais restrito a pesquisadores. Essa última categoria me chama a atenção porque demonstra que o interesse e a utilidade dessas coleções são notadas ainda que de modo restrito, mas permanecem subvalorizadas como objeto de pesquisa pelas ciências sociais de um modo geral.

O acervo de indumentária da Casa de Rui Barbosa, por exemplo, é um desses casos. A pesquisa realizada na década de 1990 por Claudia Barbosa Reis e publicada em forma de catálogo em 1999 informa que a indumentária é um documento e que através do estudo dos trajes de Rui Barbosa e esposa "analisamos a posição social do casal, sua relação com os ditames da sociedade e sua relevância no contexto social em que viveram"[43]. O estudo das coleções de indumentária no Brasil é, portanto, pertinente

42. Sophia Jobim intitulava-se *indumentarista*, uma estudiosa da indumentária.

43. REIS, Claudia B. Catálogo da coleção de indumentária da Casa de Rui Barbosa, 1999, p. 9.

Redingote de veludo marrom escuro. Golas e punhos em veludo recortado, com aplicações de soutache prateado, formando desenhos geométricos, finalizados por renda. (No século XVIII, redingote designava um casaco que os homens usavam em suas viagens a cavalo. A partir de 1775, foi adotado pelas mulheres, tornando-se acinturado para deixá-lo mais feminino. Ao final do século XIX e início do XX, passou a ser usado como vestido longo e ajustado.) Charles Worth, França, 1880.

Foto: Douglas Montes / Acervo Museu Casa da Hera

às questões atuais relacionadas à história, memória e patrimônio. A formação dessas coleções deve muito às mentalidades e intencionalidades colonialistas e pós-colonialistas acerca da patrimonialização e preservação de bens culturais.

Considerações finais

Um levantamento preliminar da presença de indumentária em museus revela que: há centenas de itens classificados como indumentária em acervos de museus brasileiros; apesar disto, há discrepância na forma como esses objetos são categorizados, colecionados, conservados, preservados, expostos, estudados e, sublinho, tornados acessíveis ao pesquisador que não tem vínculo de trabalho com o museu. O estudo revela ainda que, se os modelos e propostas do Icom e do Estatuto de Museus (2009) forem considerados, é urgente uma ação conjunta para tornar essas coleções mais visíveis e acessíveis, facilitando-se o acesso não apenas à informação sobre os artefatos, mas também aos artefatos, o que por sua vez deveria promover o estudo das coleções, de sua formação e patrimonialização.

O Estatuto atribui à União a tarefa de coordenar o inventário nacional do que denomina "bens culturais" e define o inventário como uma ação sistemática que exige periódica atualização. A partir da entrada em vigor do Estatuto de Museus em 2009[44], os museus teriam cinco anos para terem todo o seu acervo documentado[45]. Em 2014, teoricamente dados sobre acervos, a exemplo dos de indumentária, estariam prontos para o acesso público à informação[46].

Os resultados de pesquisa demonstram que há um importante descompasso entre a formação das coleções de indumentária nos museus e os usos atribuídos a elas no que diz respeito às intenções e políticas públicas para o patrimônio histórico e cultural brasileiro. Para enfrentar esta situação precária e promover mudanças no sentido de ampliar a pesquisa e o acesso à indumentária nos museus, as propostas derivadas deste trabalho estão reunidas e sintetizadas abaixo:

44. Agradeço a Manuelina Duarte pelo envio do trecho exato do dispositivo: "CAPÍTULO V. Disposições Finais e Transitórias. Art. 67. Os museus adequarão suas estruturas, recursos e ordenamentos ao disposto nesta Lei no prazo de cinco anos, contados da sua publicação." Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm.
Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009.

45. DUARTE, 2013, p. 73.

46. Um documento importante que sinaliza o papel do Sistema Nacional de Museus frente à necessidade de inventariamento dos acervos dos museus no país é o Estatuto de Museus (Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009). O trecho (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm) trata especificamente dos acervos nos museus e sinaliza a criação de padrões nacionais para a sua gestão.

Casaco de veludo preto. Manga sino, grande abertura nas laterais, frente longa se estendendo até os joelhos. Todo decorado com aplicações de filó branco, bordado com motivo floral. Charles Worth, França, 1880.

Foto: Douglas Montes / Acervo Museu Casa da Hera

"A formação dessas coleções deve muito às mentalidades e intencionalidades colonialistas e pós-colonialistas acerca da patrimonialização e preservação de bens culturais."

Robe de filó preto, com aplicações de renda e fitas de veludo; flores estilizadas de tule bege; e mangas godê. Charles Worth, França, século XIX.

1. Que se faça saber ao governo através de memorando encaminhado aos seus órgãos competentes, a exemplo do Ministério da Cultura, Ibram e Iphan, sobre o estado atual das coleções de indumentária nos museus brasileiros, indicando a urgência de promover debate público acerca do futuro dessas coleções;
2. Que seja criada uma comissão multidisciplinar para discutir os principais problemas atuais das coleções existentes e das perspectivas da elaboração de plano para futuras coleções em museus públicos. Formada por profissionais das áreas de museologia, história, antropologia, conservação têxtil e moda, que efetivamente trabalhem a partir das coleções, e de representantes das instituições públicas responsáveis, a comissão deverá elaborar manuais de procedimentos para a gestão dessas coleções;
3. Que os dados gerais e básicos referentes às coleções e aos objetos sejam de amplo acesso público, a exemplo do que fez o Museu do Índio/RJ ao divulgar sistematicamente dados e imagens do acervo em seu sítio eletrônico;
4. Que sejam realizados concursos públicos para profissionais especializados em história da indumentária para ocupar vagas de pesquisa e curadoria nos museus públicos;
5. Que sejam promovidos cursos de especialização para o avanço da pesquisa sobre indumentária no país, ação necessária para a preservação das coleções históricas presentes nos museus e outras que ainda serão formadas. Acredito que as universidade públicas possam cumprir seu papel formador neste campo. ■

Rita Andrade é Professora Associada na Universidade Federal de Goiás onde atua no Programa de Pós-graduação em Artes e Cultura Visual e no Bacharelado em Design de Moda. Ela é doutora em História Cultural pela PUC/SP (2008), mestre em História Têxtil e da Indumentária pela Universidade de Southampton, Reino Unido (2000), e cursou especialização em Museologia pela FESP/SP (1997). Realizou estágio pós-doutoral no Programa Avançado em Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ com o tema de pesquisa "Coleções de Indumentária em Museus Brasileiros". Entre suas publicações destacam-se o capítulo sobre indumentária e moda no Brasil (Berg Encyclopaedia of World Fashion. Bloomsbury, 2011) e a coeditoria de dois números especiais da revista Fashion Theory: *Latin America Now* (Bloomsbury, 2014) e *Brazilian Fashion* (Taylor & Francis/Routledge, 2016). Seus interesses mais atuais de pesquisa são relacionados à indumentária no Brasil, sua história e patrimonialização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Nelson (org.) Mostra do redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 78 p.: il.

ANDRADE, Rita Morais de. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil. Modapalavra E-periódico, v. 7, p. 72, 2014.

Buck, in: Museum and Galeries..., 1998, p.3):

CÂNDIDO, M. M. D. Gestão de museus, diagnóstico museológico e planejamento: um desafio contemporâneo. Medianiz, 2013.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 34, p. 1-15, 2012.

CUMMING, Valerie. Understanding Fashion History. London: BT Batsford, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios (Coleção Museu, Memória e Cidadania). Rio de Janeiro, 2007.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: Caderno de Diretrizes Museológicas. s 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, 2006. 2ª Edição, p. 17-30. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf.

KUCHLER, Susane e MILLER, Daniel (eds.). Clothing as material culture. Oxford: Berg Publishers, 2005.

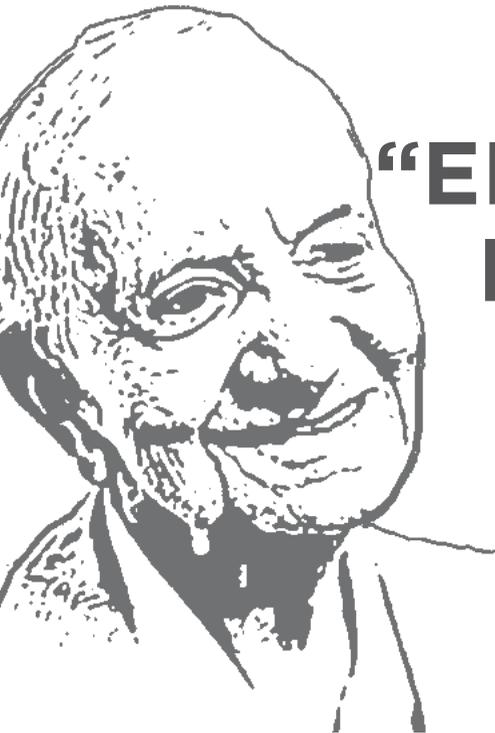
MENEZES, Ulpiano T. B. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas... Disponível em: http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3306

MILLER, Daniel, tradução Renato Aguiar. Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PAULA, T. C. T. (ed.) Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006 (a).

PAULA, T. C. T. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. In: Anais do Museu Paulista, vol. 14, n.2. São Paulo July/Dec. 2006 (b).

TAYLOR, L. Establishing dress history. Manchester, UK: Manchester University Press, 2002.

TAYLOR, L. The study of dress history. Manchester, UK: Manchester University Press, 2004.

"ELES PASSARÃO... EU PASSARINHO!":

a literatura nos museus-casas e a monumentalização de Mario Quintana

CLOVIS CARVALHO BRITTO

1. A cidade dos Quintanares

A poética de Mario Quintana (1906-1994) aciona diversos tempos e espaços de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Não há como negligenciar a onipresença desse espaço memorial de onde eclodiu grande parte da matéria para sua literatura. O autor transpareceu tal imbricamento em inúmeros poemas, a exemplo de "O mapa", "Antes e depois" e "Apontamentos para um poema", o que lhe conecta com duas tópicas da poesia moderna e modernista: a temática da cidade e uma dicção marcada pela fala cotidiana[1].

Porto Alegre "se apresenta como um *palimpsesto*, como um enigma a ser decifrado". É uma cidade-síntese que contém em si muitas cidades e que periodicamente emite sinais para "dar a ler e dar a ver; pois o palimpsesto, em si, não é mais do que uma figura arquetípica que [permite-nos] melhor entender e cumprir estas tarefas das quais [nos imbuímos] na construção das representações sobre o passado da Cidade", e/ou daqueles personagens que selecionamos narrar "no entrecruzamento da Memória com a História"[2]. A alegoria do palimpsesto que, como um pergaminho alterado para dar lugar a novas inscrições, cria a imagem de camadas, estratificando as relações entre tempo e poder, viabiliza pensarmos a cidade como um espaço composto por muitas temporalidades.

1. DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Coord.). Cadernos de Literatura Brasileira: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009.

2. PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: PELEGRINI, Sandra; ZANIRATO, Silvia (Orgs.). *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: Eduem, 2005, p. 113-119.

O espaço e a paisagem da cidade guardam tempos e personagens distantes, esquecidos, apagados. Silêncios ou sombras no teatro da história. O conjunto de coisas que compõe o ambiente urbano resulta de múltiplas temporalidades que podem emergir no presente, dependendo, para isto, das filigranas no olhar do pesquisador e que vê "neste espaço transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo, a cidade do passado"[3]. São personagens desse espaço que vez ou outra rompem com o regime de história estabelecido e criam novos sentidos para o tempo, novos passados.

Nesse aspecto, a análise de Antônio Hohlfeldt torna-se central para ilustrarmos nosso argumento. Demonstra que o tema da cidade é presença constante, embora irregular, na obra de Mario Quintana, destacando duas vertentes de leitura empreendidas pelo poeta: a crítica ao anonimato e à frieza das megalópoles e a comemoração de certo modo nostálgica às pequenas cidades ou à cidade antiga. Partindo desse pressuposto, identifica que a poesia de Quintana parte de uma visão relativamente ampla para se concentrar gradualmente nas partes do interior, mais íntimas: "essa cidade-síntese, observe-se enfim, chama-se Porto Alegre. É para Porto Alegre que Quintana dirige alguns de seus mais belos poemas. É em Porto Alegre, em última análise, que o poeta admite viver, ainda que não deixe de criticá-la"[4].

"É para Porto Alegre que Quintana dirige alguns de seus mais belos poemas."

A partir desse entendimento, podemos ousar e dialogar com a definição de memória topográfica de Willi Bolle, formulada quando identificou na obra de Walter Benjamin afinidades entre as estruturas da cidade e dos indivíduos que nela vivem[5]. Em suas interpretações, história, biografia e mitologia seriam fios de um mesmo tecido – a memória. A memória topográfica não reconstruiria os espaços pelos espaços, eles se tornariam pontos de referência para captar experiências sociais e espirituais. Porto Alegre transformou-se em palco para o estabelecimento dessa memória repleta de significados, captados e reconstruídos por Quintana entre um exercício de afetividade e percepção crítica. Nesses termos, sublinha uma memória espacializada, fossilizada no espaço, reverberando as tramas de indivíduos acopladas a uma costura de lugares: "o poema é simultaneamente sobre a cidade, mas, também, sobre a própria vida que decorre nessa cidade"[6]. Talvez, por isso, poderíamos aproximar o projeto criador de Quintana à concepção de memória em Walter Benjamin:

3. PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: PELEGRINI, Sandra; ZANIRATO, Silvia (Orgs.). *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: Eduem, 2005, p. 113.

4. HOHLFELDT, Antonio. Mario e a cidade. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009, p. 91.

5. BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

6. HOHLFELDT, Antonio. Mario e a cidade. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009, p. 92.

Foto: Ana Karina Rocha de Oliveira

Detalhe do quarto do poeta Mario Quintana. Porto Alegre-RS

"(...) o passado existente em nossa volta estaria sedimentado no presente, sob a forma simbólica da memória, condensando uma diversidade de tempos e de espaços."

"a memória não é um instrumento para a exploração do passado, é, antes, o meio". Concluindo que a lembrança funciona como um relatório arqueológico: "deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente"[7].

Visualizando os fragmentos, Benjamin recomporia o todo. Os estilhaços da memória funcionariam como metáfora e metonímia do vivido e

7. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239.

do imaginado. Trata-se, conforme destacou Bolle, de uma estética constelacional e fragmentária. As cidades, que habitam os homens, constituem em húmus das recordações estimulando a tessitura de mapas afetivos: "lugares e objetos enquanto sinais topográficos tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções"[8]. Saber incorporado, o corpo seria o espaço por excelência dessa memória topográfica na costura entre as expressões individuais e as representações coletivas.

Nesse sentido, fazemos coro com Cristina Freire quando observa que o espaço da cidade atualiza questões ligadas à preservação e à destruição de um modo menos programático, mais desorganizado. Por isso, alguns "monumentos" evocados nessa operação topográfica surgem pela ausência, sendo necessário recuperá-los a partir da investigação de vestígios, das camadas de sentido que os constituíram ao longo do tempo. Reitera, assim como Benjamin, uma inspiração nos procedimentos arqueológicos ao supor camadas sedimentadas, encobertas pelo tempo. Desse modo, a arqueologia seria uma afirmação de que não há amnésia, o passado existente em nossa volta estaria sedimentado no presente, sob a forma simbólica da memória, condensando uma diversidade de tempos e de espaços[9].

Por isso é oportuna a categoria benjaminiana "memória topográfica": a topografia das cidades e as lembranças individuais concebidas como mapas de pensamento. As narrativas constituiriam em um dos "sítios arqueológicos" ricos para a captura dessas camadas de experiência. No caso de Quintana, é emblemática essa operação nos poemas "O mapa" e "Tempo perdido", quando instaura a oposição entre a cidade de fato e a que se pode visitar apenas na memória[10].

Problematizar sobre a existência de uma batalha entre passados é reconhecer o caráter conflituoso da memória na construção de narrativas que tentam deslocar ou suplantar umas às outras. Essas narrativas criam campos de memórias que não apenas se ligam ou se superpõem, mas que se constituem e geram palimpsestos. Seguindo esse entendimento, convém admitirmos que "todas essas histórias muito diferentes precisam ser levantadas, documentadas e reconhecidas em suas contingências e especificidades"[11]. Esse reconhecimento contribui para a instituição

8. BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994, p. 335-336.

9. FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume, 1997.

10. Cf. QUINTANA, Mario. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

11. HUYSSEN, Andreas. Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014, p. 184.

> *"(...) instituição de um processo de monumentalização, quando uma pessoa passa a integrar o patrimônio de uma nação ou região, tornando-se homem ou mulher-monumento."*

12. ABREU, Regina. Emblemas da nacionalidade: o culto a Euclides da Cunha. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 24, 1994.

de um processo de monumentalização, quando uma pessoa passa a integrar o patrimônio de uma nação ou região, tornando-se homem ou mulher-monumento[12].

Nesse aspecto, podemos visualizar algumas estratégias de encenação/fabricação da "imortalidade" empreendidas por Mario Quintana e por seus herdeiros legais e simbólicos no intuito de garantir que seu legado sobreviva ao esquecimento nos termos apresentados por Regina Abreu[13]. No *intermezzo* das tramas de consagração, a pesquisadora reafirma a importância da atuação pública do indivíduo para a fabricação do "imortal" e sua contribuição para a coletividade. Para tanto, compreende que a permanência póstuma se institui na "batalha das memórias" em torno da importância de seu legado, dos feitos conquistados pelo titular, de mecanismos de visibilização coerentes com o perfil que se pretende "imortalizar". Demonstra, desse modo, que essa tradição forjada composta pela eleição de "pessoas-símbolo da nacionalidade" necessita de constantes "guardiões" para que o discurso de autoridade se perpetue ou se atualize, sob o risco de o "imortal" ser desfabricado e de sua trajetória cair no esquecimento.

Foto: Ana Karina Rocha de Oliveira

Detalhe do quarto do poeta Mario Quintana. Porto Alegre-RS

A poesia de Quintana, quando elege Porto Alegre como espaço de memória e reconstrói a configuração da vida na cidade a partir de um tom marcadamente confessional, contribui para que o próprio poeta se torne metáfora e metonímia desse espaço em uma bem articulada operação de monumentalização. De acordo com Lya Luft ,ele "foi quase uma miragem caminhando pelas ruas de Porto Alegre"[14]. Nas lembranças de Moacyr Scliar, Mario Quintana era parte integrante da paisagem urbana, "a ponto de se tornar um personagem típico, folclórico quase. Trabalhando no jornal *Correio do Povo*, que ficava bem no centro da cidade, era sempre visto na tradicional Praça da Alfândega ou na Rua da Praia"[15]. Desse modo, não desconsideramos as estratégias que o próprio titular forjou com vistas à criação de uma memória que sobrevivesse à sua morte e, no exemplo de Mario Quintana, de uma memória poética extremamente popular[16]. Mas o que nos interessa é perceber as apropriações posteriores dessa memória e as formas de encenação da "imortalidade" instituídas pelos agentes e instituições que se revestem da condição de "herdeiros" ou "guardiães" dessa memória.

"O escritor cuja obra erigiu uma memória topográfica da cidade se tornou parte dessa topografia ao ter seu nome imbricado em diferentes espaços da urbe (...)."

No caso de Quintana, podemos destacar alguns dos itinerários desse processo de monumentalização, especialmente em Porto Alegre. O escritor cuja obra erigiu uma memória topográfica da cidade se tornou parte dessa topografia ao ter seu nome imbricado em diferentes espaços da urbe mediante algumas políticas que reforçaram, assim, os protocolos de fabricação de sua "imortalidade". Muitas dessas ações foram instituídas com o poeta ainda vivo. Em 1968, por exemplo, a prefeitura de Alegrete inaugurou uma placa de bronze em sua homenagem na praça principal de sua cidade natal, fato que se tornou emblemático em virtude da lendária história em torno da frase atribuída ao escritor: "é consultado sobre a frase que deve constar ali, para a eternidade, e Quintana, mantendo seu senso de humor amargo, dita as seguintes palavras: 'Um engano em bronze é um engano eterno'"[17]. Já em Porto Alegre, a placa de bronze colocada na Praça da Alfândega registrou o poema "O mapa". Na mesma praça, em 2001, foram inauguradas as esculturas de Francisco Stockinger em homenagem a Mario Quintana e Carlos Drummond de Andrade – local onde é realizada a Feira do Livro de Porto Alegre.

13. ABREU, Regina. A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

14. LUFT, Lya. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009, p. 21.

15. SCLIAR, Moacyr. Confluências. Cadernos de Literatura Brasileira: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009, p. 25.

16. Cf. YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. A memória lírica de Mario Quintana. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

17. FISCHER, Luís Augusto. Viagem em linha reta. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles,

Todavia, um dos principais marcos que acionam a memória topográfica de Porto Alegre imbricando-a a vida e obra do poeta é o antigo Majestic Hotel, prédio *art nouveau* construído na primeira década do século XX no centro da cidade. Em 8 de julho de 1983, o hotel onde Quintana residiu por mais de uma década foi transformado na Casa de Cultura Mario Quintana, com destaque para a musealização do espaço destinado ao seu antigo quarto. Visto sob esse prisma, a Casa de Cultura se torna um museu-casa de literatura que integra as "batalhas da memória" em prol de sua monumentalização.

2. Museus-Casas de Literatura e os esconderijos do tempo

Além da marcante presença da cidade de Porto Alegre na obra de Mario Quintana, a casa é outro elemento recorrente em sua criação poética. Fato apontado nos estudos de Nedli Valmorbida quando considerou as casas forjadas pelo poeta (destacando a casa natal e a casa onírica) como metáforas de sua trajetória geográfica, sentimental e de conhecimento: "a espacialização aparece sob as mais diversificadas formas e quase sempre associada a outros fatores temáticos – em especial, à questão da memória, ao ato de recordar, ao devaneio"[18]. Desse modo, apresenta diversas possibilidades interpretativas na leitura dos poemas sobre essa temática:

> O ato de morar é indicado por Mário Quintana, de forma recorrente, das mais diversas maneiras. Vale-se da metonímia ao mencionar escada, janela, sacada, porta, corredor, vidraça, pátio e telhado. Esse campo semântico apresenta um núcleo comum: as palavras sugerem vias de acesso, indicando a busca de espaços para além da própria casa, como por exemplo, entre outros, no poema 'Confessional'. Assim, igualmente, a porta indica uma passagem para um outro mundo, como no poema 'A casa em ruínas'. Percebemos, porém metaforicamente, que as casas também se transfiguram em lugares que se situam para além do ato de morar. Exemplificamos esse indicativo com o 'Soneto XXXV', pois a 'casa nova' traz a simbologia de um novo habitar, em um novo mundo, depois da morte; em 'Envelhecer' a casa vincula-se à passagem do tempo. Já no que se refere ao espaço da intimidade, os quartos, mencionados como locais de recolhimento e interiorização, possuem diversas especificidades, como acontece, por exemplo, em 'Este quarto', 'Passeio suburbano', 'O bom dormir', 'Hoje é outro dia' e 'Quando eu me for'. São, respectivamente, indicativos de solidão frente à morte, pois este é um 'quarto de enfermo', mas amenizada pela maneira suave de idealizá-la; reminiscências de infância; espaço de aconchego e descanso; abertura para novas descobertas; continuidade dos espaços habitados para além da vida[19].

n. 25, 2009, p. 14.

18. VALMORBIDA, Nedli Magalhães. Uma leitura do espaço da casa na obra de Mario Quintana: um convite ao devaneio. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Santa Cruz do Sul, 2007, p. 7.

Foto: Ana Karina Rocha de Oliveira

Detalhe da Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre-RS

A topofilia desenvolvida por Gaston Bachelard[20] reflete sobre os valores e as imagens poéticas dos espaços de posse, louvação e afeto, dissecando no jogo imagético entre o exterior e a intimidade a instituição de uma memória espacializada, fossilizada no espaço. Segundo suas análises, na tentativa de um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa seria um objeto privilegiado por nos fornecer simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Isso porque concentraria uma espécie de atração de imagens e constituiria uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, muito próxima da leitura empreendida na obra de poetas como Mario Quintana, Cora Coralina e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo. Nessa perspectiva, a casa se torna um espaço que aciona sonhos e memórias, dimensão potencializada quando passa por um processo de musealização, compreendido como o "acompanhamento, através de procedimentos (ação/intervenção) sobre os objetos deslocados de determinado contexto de uso para o contexto museológico atribuindo outro uso e, ao mesmo tempo, inserindo-o social e culturalmente na condição de objeto 'de museu'"[21].

Exemplar nesse aspecto é a Casa de Cultura Mario Quintana ou, mais especificamente, a configuração de um museu-casa ou casa-museu

19. Idem, p. 126-127.

20. BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

nessa instituição. Para além das diferentes tipologias de museus-casas levando em conta informações históricas, artísticas, arquitetônicas e sociais (de personalidades, de colecionadores, de beleza, de eventos históricos, da sociedade local, ancestrais etc.), o que nos interessa é perceber nesses museus que o documento/monumento é a simbiótica relação entre o edifício, a coleção e o proprietário – anfitrião do espaço[22]. Aqui, torna-se importante a afirmação de Aparecida Rangel quando destaca a preocupação de que o museu-casa não fique engessado pelo conceito: "não somos mais uma casa, nem 'somente um museu'; somos o somatório destes dois universos ricos em possibilidades de atuação"[23]. Vislumbramos, assim, um trânsito entre as dimensões pública e privada ao concebermos a própria casa como uma peça fundamental do museu e o fato de que as casas-museus exercem uma dramaturgia de memória peculiar, nas fissuras entre a memória do poder e a poética da memória, possibilitando, assim, uma nova imaginação museal[24].

"(...) na obra de Mario Quintana, a casa é outro elemento recorrente em sua criação poética."

Essas problematizações ganham contornos mais nítidos quando visualizadas nos museus-casas de literatura, especialmente ao considerarmos que além da relação existente entre o agente – anfitrião do espaço – e a casa, existe uma confluência também com sua obra. A poética do espaço é potencializada pela poética contida na literatura do homenageado, legado este que muitas vezes foi produzido no local da casa-museu ou que a ele se refere. Nesse aspecto, umas das linhas de força dos museus-casas de literatura consistem na fusão entre as dimensões biográfica e literária, mesclando nas exposições trechos de obras relativos aos espaços e objetos musealizados, manuscritos, máquina de escrever, prêmios relacionados à vida literária e a biblioteca pessoal do autor.

Em uma tentativa de classificar a musealização das casas de escritores, Ana Luísa Valle[25] reconheceu três práticas habituais: a que apresenta ênfase na literatura do homenageado (originais, rascunhos, materiais de escrita, objetos referenciados nos textos ou produzidos a partir deles, *ex-líbris*, primeiras edições ou edições especiais de livros etc.); a que enfatiza a biografia do autor (fotografias, objetos pessoais, mobiliário, indumentária etc.); e a que correlaciona literatura e biografia (correspondência, diplomas e prêmios relacionados à obra, livros de outros autores com

21. CERÁVOLO, Suely Moraes. Reverberações do Projeto Valorização do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro na Bahia: a Coleção do Laboratório de Geomensura Theodoro Sampaio (2011-2014). *Museologia e Patrimônio*, v. 8, n. 2, 2015, p. 63.

22. PUIG, Renata Guimarães. A arquitetura de museus-casa em São Paulo (1980-2010). Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2011.

23. RANGEL, Aparecida. Vida e morte no museu-casa. *MUSAS*, Rio de Janeiro, n. 3, 2007, p. 83.

24. CHAGAS, Mario. A poética das casas museus de heróis populares. In: *Casas museo*: museologia y gestión. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

25. VALLE, Ana Luiza Rocha do. Entre público e privado: reflexões sobre a literatura nos museus casas. Notas sobre a comunicação apresentada no *II Seminário Brasileiro de Museologia*, Recife, 2015.

dedicatórias etc.). A pesquisadora destaca como um dos desafios na musealização desses espaços a dificuldade de expor materialmente algo fundamentalmente intangível como a literatura.

Questão que se complexifica quando observamos, muitas vezes, que o museu-casa e as demais estratégias de produção da crença contribuem para que o indivíduo homenageado (e sua obra) esteja mais presente *post mortem*. Nesse sentido, buscamos compreender as relações entre acervos literários e economia simbólica considerando as estratégias de manipulação da memória dos titulares e os lucros simbólicos e materiais decorrentes dessa manipulação. Tarefa empreendida em vida pelos integrantes do campo de produção simbólico em busca do estabelecimento de legitimidades manifestas nas formas de prestígio, autoridade e distinção[26]. As lutas pela distinção são constantes e torna-se necessário um contínuo processo de reavaliação, reinvenção e reverberação da memória literária dos agentes a quem se pretende "imortalizar".

"Nessa perspectiva, a casa se torna um espaço que aciona sonhos e memórias, dimensão potencializada quando passa por um processo de musealização (...)"

É por essa razão que seguimos a opção de Luciana Heymann ao visualizarmos como os acervos interferem na construção de legados. Não apenas como herança material e política deixada às gerações futuras, mas entendidos como investimento social em virtude do qual uma determinada memória individual é transformada em exemplar ou fundadora de um projeto, ou, em outras palavras, ao trabalho social de produção da memória resultante da ação de "herdeiros" ou "guardiães": "a produção de um legado implica a atualização constante do conteúdo que lhe é atribuído, bem como a afirmação da importância de sua rememoração"[27]. Os agentes interessados se utilizam dos acervos como instrumentos úteis para a criação, manutenção e divulgação da memória do personagem, fomentando a criação de espaços de evocação da imagem e de atualização da trajetória do titular por meio de trabalhos acadêmicos, reedições, exposições, eventos e comemorações, a exemplo de um museu-casa.

Aqui nos aproximamos das leituras de Eneida Cunha ao analisar tais características na Casa de Jorge Amado, considerando que assim como um texto autobiográfico a casa impõe sua própria narrativa, aberta à leitura, mas resistente a interpretações que possam desvirtuar, rasurar ou alterar a imagem instituída do escritor, especialmente à instituição

26. BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

27. HEYMANN, Luciana Quillet. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um "legado". *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, 2004, p. 3.

de biografias alternativas. Ou seja, ao se tornar detentora e gestora de um acervo e, ao mesmo tempo, um centro cultural atuante na vida da cidade, a instituição "detém a prerrogativa de uma 'atividade', que se faz em prol da divulgação, autorizada, de uma determinada imagem do escritor e de uma determinada vertente de leitura de sua obra"[28]. Nesse aspecto, a musealização das casas dos escritores contribui para fortalecer as engrenagens do processo de monumentalização de sua vida e obra. Embora as exposições museológicas retirem o uso comum dos objetos biográficos, constroem a partir dos espaços da casa uma *illusio* de que ali o anfitrião regressará a qualquer momento ou de que tudo está exatamente como no "tempo" do homenageado.

"A poética do espaço é potencializada pela poética contida na literatura do homenageado (...)"

Exemplo de musealização que entrecruza biografia e literatura tendo como alicerce a seleção de uma parcela do espaço vivido e de objetos cotidianos de um escritor é a Casa de Cultura Mario Quintana, no antigo Majestic Hotel, em Porto Alegre. Ocupante do quarto n. 217, o poeta gaúcho residiu no hotel entre os anos de 1968 e 1980:

> Enquanto esteve morando lá, Mario produziu material suficiente para pelo menos cinco livros: *Pé de pilão, Quintanares, Apontamentos de história sobrenatural, Na volta da esquina e Esconderijos do tempo*. O Mario, com seu vaivém no hotel e arredores, trouxe em seu rastro, como o flautista de Hamelin, outros intelectuais que iam visitá-lo, trocar ideias, render homenagens, ou, simplesmente, estar com ele. Este fato ocorria com maior intensidade por ocasião da realização da tradicionalíssima Feira do Livro, quando os escritores vindos de outros estados reuniam-se na cidade e faziam seu ponto de encontro ao entardecer, após a Feira, no Majestic. Em seu final de vida útil, por causa do Mario o Hotel transformou-se no reduto do melhor da poesia e da intelectualidade brasileira. Sua fisionomia começou a adquirir traços de Quintana, de tal forma que Mario e Majestic uniram-se num só nome, num só significado[29].

Presença constante entre hóspedes efêmeros, Mario Quintana viveu grande parte de sua vida em hotéis. Após doze anos residindo no Majestic, mudou-se para o Hotel Royal e para o Porto Alegre Residence, onde passou os últimos momentos de sua vida. Em toda a sua obra são constantes as referências ao cotidiano em hotéis: a voz irritada da arrumadeira do quarto próximo, em "O cachorro"; as vozes noturnas nos quartos, em "Do sobrenatural"; o espelho no banheiro do hotel, em "Da observação indireta"; a lâmpada sobre a mesa de escrita no quarto, em "Estado natural"; o saguão do hotel, em "3 de agosto" e em "A espuma", por

28. CUNHA, Eneida Leal. A "Casa Jorge Amado". In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). Arquivos literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 127.

29. SILVA, Liana Koslowsky. Majestic Hotel: memórias de um monumento. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992, p. 86-87.

Foto: Ana Karina Rocha de Oliveira

Detalhe da Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre-RS

exemplo. Apesar de inusitado, podemos considerar a Casa de Cultura Mario Quintana como um museu-casa, perspectiva que extrapola o quarto do poeta ali musealizado.

> Diferentes espaços do hotel receberam a presença de Quintana e, atualmente, reverberam seu nome e sua obra. Os corredores, elevadores, escadas, jardins, vãos e desvãos, misturam-se à memória poética e topográfica, para além dos versos e fotografias dispostos nos diferentes cômodos do museu-casa-hotel. Na solidão do seu quarto, exílio voluntário, o poeta construiu uma vasta e significativa obra. No poema "Envelhecer", registrou que "a casa é acolhedora, os livros poucos. E eu mesmo preparo o chá para os fantasmas"[30]. A musealização do antigo Majestic Hotel é uma das múltiplas instâncias que consolidam a monumentalização do legado do poeta. A disposição dos objetos na exposição favorece a produção de determinadas leituras sobre sua trajetória e a impressão de que a qualquer momento ele ressurgirá no espaço.

3. Espelho mágico em quarto de hotel

A Casa de Cultura Mario Quintana foi aberta em 1990, instituição vinculada à Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul. O prédio do antigo Majestic Hotel possui doze mil metros quadrados distribuídos em sete pavimentos em cada ala. O espaço abriga salas de cinema, galerias, teatros, bibliotecas, discoteca, salas de ensaio e de oficinas, além dos acervos do poeta Mario Quintana e da cantora Elis Regina. A instituição recebe mensalmente uma média de doze mil visitantes e um dos seus maiores atrativos é a representação do quarto do poeta gaúcho, inaugurada em 18 de setembro de 2002. No material de divulgação da Casa de Cultura – especialmente no *site* da instituição e nos folders ali distribuídos nos idiomas português, inglês e espanhol – consta que o "Quarto do Poeta" consiste em um ambiente que reproduz, com objetos originais, o último quarto em que o escritor viveu. O material informativo não deixa claro se é o último quarto em que residiu no Majestic ou se a reconstituição se pautou no do Porto Alegre Residence, hotel em que residiu posteriormente. O fato é que os objetos do Majestic Hotel foram leiloados em 1980 e, dentre eles, o "quarto" onde Quintana residiu por doze anos tornou-se a peça mais procurada pelos colecionadores. Todavia, diversas dúvidas surgiram em torno da autenticidade do acervo:

30. QUINTANA, Mario. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 173.

> Mario Quintana durante seus anos de moradia no Majestic viveu num quarto pequeno e simples, porém viável ao seu orçamento. Quando foi vendido o hotel, Victor fez questão que o poeta tivesse o gosto de passar pelo menos alguns meses num quarto maior, com um pouco mais de conforto e espaço. Essa mudança foi o que ocasionou a confusão durante a venda, no leilão, do quarto de Mario. Na realidade, o seu último quarto é que foi vendido, sendo o leilão executado no próprio local. (...) O quarto antigo do poeta já não mais existia como tal. Transformara-se em puro caos durante os últimos meses que precederam a saída dos moradores. Nada mais pôde ser aproveitado. Na voragem do tumulto, na troca de mãos, um tanto da história foi perdido: o quarto original de Mario, os livros de registros, inclusive os antigos, chaves, documentos e o que mais a poeira, os roedores e o pouco caso puderam destruir. (...) O quarto do poeta na sua totalidade foi arrematado por 32 mil cruzeiros. Suas peças foram divididas entre Geraldo Canalli, Liana Pereira e o industrial Odilon da Silva Ferreira[31].

O *site* da Casa de Cultura ainda informa que o "quarto", localizado no segundo andar da ala leste, é "uma reconstrução fiel, através de móveis e objetos pessoais do escritor, de onde Mario Quintana viveu", destacando que essa musealização foi "coordenada pela sobrinha do poeta, Elena Quintana". Ao sublinhar a autenticidade dos objetos biográficos e a participação da herdeira do homenageado na coordenação da "reconstrução", a instituição busca um capital simbólico que confere credibilidade às suas ações e, ao mesmo tempo, sedimenta determinada memória biográfica e vertente de leitura sobre a obra do poeta. Nesse aspecto, acumular documentos e objetos pessoais consiste em uma ação estratégica no processo de monumentalização da própria memória e de determinada memória literária do campo de produção simbólico. O conjunto documental se torna manifestação material de aspectos da trajetória que se pretende imortalizar e, ao mesmo tempo, silenciador de alguns períodos e fatos considerados inoportunos ou secundários para a prática de arquivamento dos vestígios. Para tanto, uma matéria do *Correio do Povo*, que noticiou a inauguração do "Quarto do Poeta" em 18 de setembro de 2002, traz algumas informações relevantes:

> O Quarto do Poeta foi reconstituído por Helena Quintana, sobrinha do escritor, e terá objetos e móveis que pertenceram a ele: uma escrivaninha, poltrona, alguns troféus, bengala, boina, cama, cortinas, fotografias e a máquina de escrever que ele usou quando trabalhava no *Correio do Povo*. Alguns móveis foram doados pelo Porto Alegre Residence Hotel, última moradia de Quintana. Para Helena, recriar o ambiente onde ele viveu é, ao mesmo tempo, prazeroso e emocionante. 'Estamos tentando dar vida ao poeta, é um momento difícil, traz muitas recordações e saudades', confessa[32].

São ilustrativos, nesse aspecto, os estudos que sublinham os acervos de escritores como instâncias de uma dupla operação: ao mesmo tempo em que o escritor realiza uma série de práticas arquivísticas para a constituição de seu "arquivo", ele também se "arquiva". Operação analisada por Reinaldo Marques ao considerar a formação dos acervos como uma prática compartilhada, a intenção autobiográfica que atravessa a constituição das coleções e o que ele designa "arquivamento do escritor" ou "memória literária arquivada"[33]. Isso ganha evidência na musealização das casas de escritores, a exemplo da experiência com a de Mario Quintana.

---

31. SILVA, Liana Koslowsky. Majestic Hotel: memórias de um monumento. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992, p. 100-101.

32. RIBEIRO, Cris. A casa reabre para a cultura gaúcha. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 set. 2002, p. 20.

Na verdade, o fato de o poeta ter residido doze anos no Majestic Hotel contribui para reforçar a marca biográfica da musealização, aliado aos objetos pessoais e pela representação do espaço. Todavia, a informação de que a exposição foi inspirada no último quarto do poeta é relevante, visto que, conforme destacamos, nos últimos anos Quintana residia em outro hotel no centro de Porto Alegre. Desse modo, a produção da crença efetuada pela musealização – especialmente pela disposição dos objetos (a cama desarrumada, as roupas colocadas sobre a cadeira, papéis espalhados, as sobras de café e de cigarro) – contribui para a instauração de uma ilusão que de forma quase instantânea articularia aquele ao derradeiro espaço onde o poeta viveu.

A opção por apresentar os objetos em aparente desorganização favorece um efeito de cumplicidade no visitante que potencializa a crença de que o local esteve intocado desde a morte do poeta. Efeito amplificado pelos objetos biográficos – muitos deles matérias de sua poesia – cuja "autenticidade" pode ser comprovada em diversas fotografias dispostas ao longo da Casa de Cultura que registraram o poeta em seu quarto de hotel. No mesmo sentido, a estratégia expográfica de transformar o quarto em uma grande vitrine e de inserir nas laterais e na parte superior fotos do poeta com alguns dos objetos expostos, reforça o efeito proposto pela musealização.

Assim como a estratégia utilizada pelo escritor ao poetizar diferentes espaços do hotel, a expografia da Casa de Cultura ao inserir trechos de poemas e fotografias de Quintana em diversos cômodos contribui para reforçar a relação do homenageado com toda a casa, concebida como uma casa-museu. Isso pode ser visualizado na deliberada intenção do projeto de restauração do imóvel que decidiu manter inalterado o segundo andar do prédio: "Durante a restauração, seu interior foi todo demolido, ficando somente as estruturas de sustentação. A única exceção foi feita ao 2º andar, que permaneceu exatamente como era originalmente, com seus apartamentos e quartos, divisões e pisos de parque", concluindo que a conservação "foi feita por motivos memoráveis. Lá morou Mario Quintana no quarto número 217, sendo portanto essa manutenção uma homenagem ao poeta"[34].

33. MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). Arquivos literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

"A disposição dos objetos na exposição favorece a produção de determinadas leituras sobre sua trajetória e a impressão de que a qualquer momento ele ressurgirá no espaço."

Além da arquitetura preservada, a musealização do Majestic parte de uma lógica que correlaciona literatura e biografia, enfatizando ao mesmo tempo a literatura do homenageado e aspectos da trajetória pessoal do autor. Ao longo do museu-casa é possível encontrar trechos de diferentes poemas de Quintana afixados nas janelas, em um interessante mecanismo que faz "ver através da poesia". No "quarto" musealizado encontram-se trechos dos poemas "Adiados os suicídios", "Do sobrenatural", "Haikai" e "O velho no espelho", aliados à máquina de escrever, papéis e livros, em uma alusão à mesa de trabalho do escritor e à biblioteca pessoal. A cama desarrumada com papéis e caneta remete à ideia de inspiração, tão cara ao campo literário: "de repente, vem aquela coisa, aquele relâmpago, aquele *flapt*, o santo baixa. Mas a gente não pode se fiar só no santo. A gente tem que ajudar o santo, que puxá-lo pelos pés"[35]. Os objetos relacionados à atividade literária são entremeados com mobiliário, quadros com fotografias e indumentária, colocados sem etiquetas ou outra forma de identificação. No mezanino da Casa de Cultura, espaço dedicado ao acervo Mario Quintana, três vitrines apresentam documentos, primeiras edições de seus livros, prêmios e objetos pessoais, a exemplo de sua bengala.

O espelho no fundo do "quarto" com moldura similar à da vitrine inserida na parede produz a crença de que o visitante está vendo o espaço através de um reflexo que, poeticamente, se traduz como espelho do passado. Ao mesmo tempo, por meio do espelho, o visitante também se vê em meio à vida e obra de Quintana em uma interessante estratégia expográfica que auxilia a fabricação da monumentalização. Nesse aspecto, sugere um trocadilho com o título *Espelho mágico*, quinta obra lançada pelo poeta. Também não é aleatória a escolha do poema "O velho no espelho", disposto em grandes dimensões sobre uma foto de Mario Quintana sentado em seu quarto, em frente a um armário vazio. O poema que evoca a passagem do tempo dialoga com a exposição cuja vitrine se confunde com uma janela aberta que, metonimicamente, está associada ao espaço da casa e, no poema "Noturno IV", se apresenta como a própria personificação do poeta: "Aquela última janela acesa no casario sou eu..."[36]. ■

Clovis Carvalho Britto é Pós-Doutor em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UNB) e Mestre em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor no curso de Museologia e no Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

---

34. SILVA, Liana Koslowsky. Majestic Hotel: memórias de um monumento. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992, p. 124.

35. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Coord.). Cadernos de Literatura Brasileira: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009, p. 31.

36. QUINTANA, Mario. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 459.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ABREU, Regina. Emblemas da nacionalidade: o culto a Euclides da Cunha. Revista Brasileira de Ciências Sociais, n. 24, 1994.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Reverberações do Projeto Valorização do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro na Bahia: a Coleção do Laboratório de Geomensura Theodoro Sampaio (2011-2014). *Museologia e Patrimônio*, v. 8, n. 2, 2015.

CHAGAS, Mario. A poética das casas museus de heróis populares. In: *Casas museo*: museologia y gestión. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

CUNHA, Eneida Leal. A "Casa Jorge Amado". In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Coord.). Cadernos de Literatura Brasileira: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009.

FISCHER, Luís Augusto. Viagem em linha reta. Cadernos de Literatura Brasileira: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009.

FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume, 1997.

HEYMANN, Luciana Quillet. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um "legado". *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, 2004.

HOHLFELDT, Antonio. Mario e a cidade. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009.

HUYSSEN, Andreas. Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

LUFT, Lya. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: PELEGRINI, Sandra; ZANIRATO, Silvia (Orgs.). *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: Eduem, 2005.

PUIG, Renata Guimarães. A arquitetura de museus-casa em São Paulo (1980-2010). Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2011.

QUINTANA, Mario. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RANGEL, Aparecida. Vida e morte no museu-casa. *MUSAS*, Rio de Janeiro, n. 3, 2007.

RIBEIRO, Cris. A casa reabre para a cultura gaúcha. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 set. 2002.

SCLIAR, Moacyr. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Mario Quintana. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 25, 2009.

SILVA, Liana Koslowsky. Majestic Hotel: memórias de um monumento. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

VALLE, Ana Luiza Rocha do. Entre público e privado: reflexões sobre a literatura nos museus-casas. Notas sobre a comunicação apresentada no II Seminário Brasileiro de Museologia, Recife, 2015.

VALMORBIDA, Nedli Magalhães. Uma leitura do espaço da casa na obra de Mario Quintana: um convite ao devaneio. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Santa Cruz do Sul, 2007.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. A memória lírica de Mario Quintana. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA DO INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS

JULIANA DA COSTA RAMOS

A construção de uma ciência museológica local

É no início dos anos 1970 que ocorre uma das principais reformas administrativas no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS). A reforma institucional legitima um novo regimento e amplia órgãos dentro da estrutura administrativa do IJNPS. É a partir desse documento, escrito em 1971 e aprovado em 1974, com a publicação da Portaria nº 310, de 31 de maio de 1974, que o Departamento de Museologia é citado nos documentos e nas redações institucionais.

É relevante destacar o significado, para o período, da conquista de um lugar no organograma institucional, essa posição teve implicações para a organização de práticas museológicas mais autônomas, aliadas à possibilidade de aglutinação de profissionais da área, além da utilização de uma nomenclatura própria, da linguagem do campo da museologia.

Contudo, o Regimento de 1971 não inaugura as práticas museológicas e museográficas do Instituto Joaquim Nabuco (IJN). Essas já eram realizadas no âmbito do Museu de Antropologia como parte das atividades realizadas pela Seção de Antropologia, como podemos perceber na passagem a seguir:

> O núcleo de estudos antropológicos do então Instituto, que deu origem ao Departamento de Antropologia, assumiu a tarefa de reunir, pesquisar e organizar o rico acervo que, mais tarde, por volta de 1964, veio a formar o Museu de Antropologia do IJNPS. Os pesquisadores envolvidos nessa tarefa, desde 1959, foram René Ribeiro e Waldemar Valente [...] Significativa parte do acervo antropológico coligido pelos pesquisadores da Casa veio de coleções particulares[1].

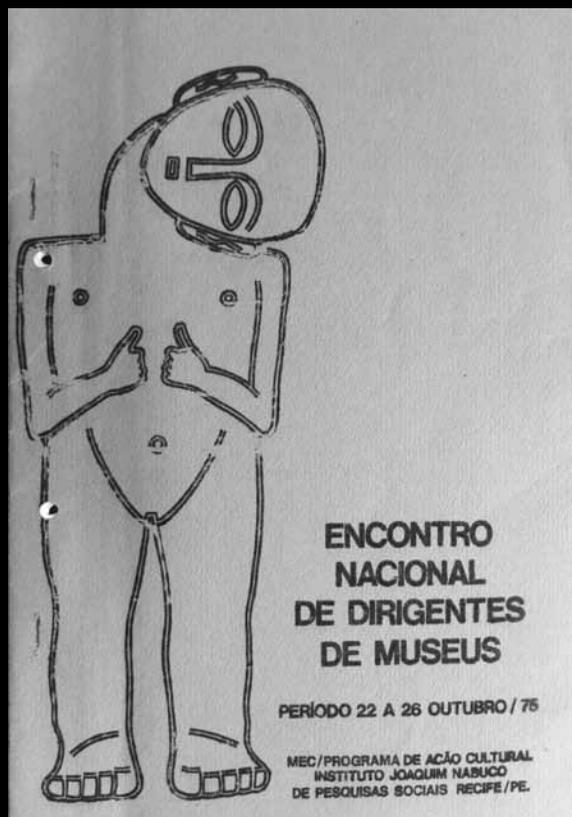
Ou, como nos revelam os relatos abaixo, que citam a aquisição de acervo para a reposição do mobiliário da primeira sede própria do Instituto, na segunda metade da década de 1950:

> A casa estava vazia, necessitando de receber mobiliário adequado à sua nobreza de casarão do século XIX. Foram adquiridas 19 peças de mogno que haviam pertencido ao

1. JUCÁ, Joselice. Fundação Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: Fundaj, Massangana, 1991, p. 90-91.

Barão da Soledade, aquisição feita sem despesas para o Instituto, graças à mediação de Odilon Ribeiro Coutinho; e a mobília de jacarandá, composta por sofá, cadeiras, consoles, mesa de centro com mármore, que pertencera ao antigo governador Júlio Belo, do Engenho Queimadas. [...] Houve como que uma caça aos antiquários empreendida por Abelardo Rodrigues e Aécio de Oliveira, que ainda hoje se recorda das dificuldades para a reposição do mobiliário, particularmente dos lampiões externos da casa: **"Aqueles lampiões de fora, aquilo não existia aqui, porque, quando da Revolução — me parece que de 30 ou 35 —, houve um saque na casa e levaram as estátuas de louça, levaram todas as coisas, inclusive os vidros de cristal da Boêmia foram quebrados e alguns retirados; restam poucos, e nós não pudemos nunca repor"**[2].

O que muda com o Regimento de 1971 é a identificação atribuída às ações museológicas, que passam a ganhar corpo e reconhecimento institucional. Esse documento passa a definir as atividades não só do Departamento de Museologia, mas cria duas outras divisões dentro desse mesmo setor, sendo eles o Serviço de Museografia e Pesquisa Museológica e a Coordenação de Museus.

A publicação e a autorização desse documento legitimaram as ações museológicas já praticadas no âmbito do antigo Instituto Joaquim Nabuco e deram um caráter profissional a tal atividade. As duas subdivisões atreladas hierarquicamente ao Demu eram responsáveis, respectivamente, pela organização e montagem das exposições, pela pesquisa, aquisição e conservação do acervo; além da administração e coordenação das ações realizadas pelos museus do IJNPS.

Cartaz do I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus. Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste. Caixa n. 96.

São eles, no período, o Museu de Antropologia (MA); o Museu de Arte Popular de Pernambuco (MAP); o Museu Joaquim Nabuco (MJN); e, na primeira metade da década de 1970, o Museu do Açúcar. Além do Museu Joaquim Nabuco e da Galeria Massangana, que passam a ser citados nos *Relatórios de Gestão*[3] a partir do ano de 1973.

---

2. OLIVEIRA, Aécio. Entrevista com Aécio de Oliveira concedida à Joselice Jucá. Dossiê 40 anos da Fundação Joaquim Nabuco, 1988. [Fotocópia, Arquivo CEHIBRA]. Grifos nossos.

3. Os Relatórios do Exercício foram documentos publicados anualmente durante a gestão de Fernando Freyre, entre os anos 1970 e 2002. Esse vasto e rico acervo documental nos permitiu ter uma visão geral das ações realizadas pelo Instituto Joaquim Nabuco, a partir da fala institucional. Esses documentos foram largamente utilizados durante a pesquisa, além de terem sido cruzados com outras fontes, como as produções historiográficas, com as fontes orais, entrevistas cedidas e/ou anteriormente publicadas com os relatos de funcionários e ex-funcionários da Instituição, as publicações em periódicos e jornais, os catálogos das exposições, os documentos institucionais, comunicação interna e externa, projetos, publicidade e a legislação vigente no período, sobretudo, decretos e portarias normativas.

No *Artigo 30* do novo regimento, publicado em 1974, podemos identificar a designação das ações e obrigações do Departamento de Museologia para, a partir daí, ter um panorama mais abrangente em torno das competências desse setor no IJNPS, sendo elas:

> I – Coligir, ordenar, pesquisar, classificar, conservar, guardar e divulgar o acervo museológico do IJNPS, bem como objetos fruto de doação ao mesmo Instituto.
> II – Promover exposições periódicas e eventuais, dentro do IJNPS ou fora dele, ressalvada, na segunda hipótese, a necessidade de autorização expressa, prévia e por escrito, do diretor executivo.
> III – Encaminhar ao diretor executivo, devidamente informadas, propostas de aquisição de material considerado de utilidade ao acervo do Departamento.
> IV – Prestar serviços de assessoria técnica a organismos regionais detentores de acervo museológico mediante assinatura de termos de ajustes, do convênio ou de contratos entre os referidos órgãos e o IJNPS.
> V – Encaminhar, ao diretor executivo, relatório anual de atividades.
> VI – Coletar material necessário aos estudos dos demais Departamentos.

O item II do documento supracitado registra o papel do Demu em relação à promoção de exposições, e tais atividades foram observadas a partir dos registros citados nos Relatórios de Gestão, além das publicações em periódicos e catálogos dessas exposições, quando acessíveis.

> *"A publicação e a autorização desse documento legitimaram as ações museológicas já praticadas no âmbito do antigo Instituto Joaquim Nabuco e deram um caráter profissional a tal atividade."*

Identificamos, entre os anos de 1971 – período em que os relatórios começam a ser publicados com uma periodicidade anual – e 1978 – enquanto ainda não existia, no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, o Museu do Homem do Nordeste –, o registro de realização de oitenta e três exposições, segundo nossos levantamentos.

Nesse período, o Departamento de Museologia possuía uma média anual de produção de sete exposições ao ano. É a partir da análise detalhada dos Relatórios de Gestão que visualizamos também que muitas das exposições se repetem, quando não, em nível de denominação, reproduzem-se no que diz respeito às temáticas.

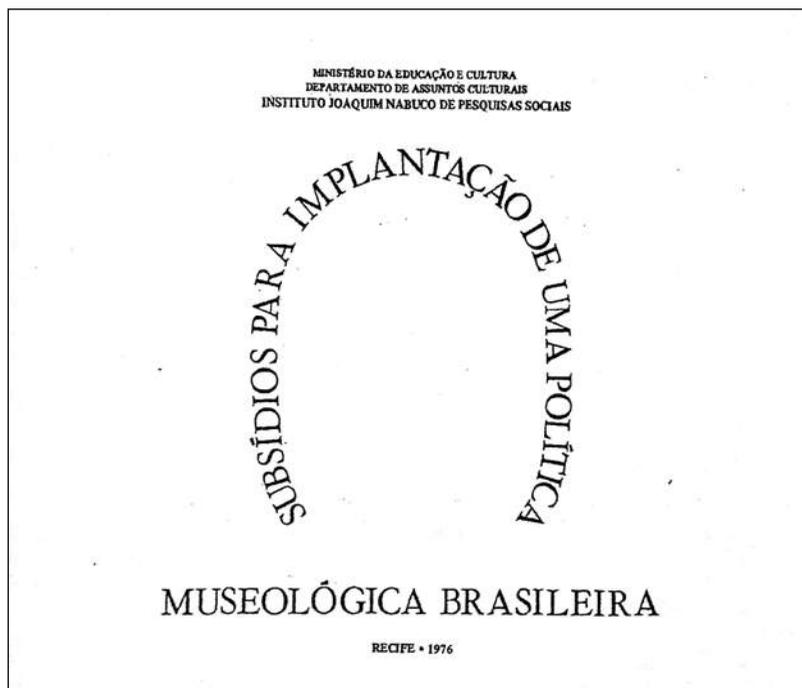
A saber, nos *Relatórios* de 1971 a 1974, existe a repetição da citação de uma exposição sobre o Maracatu Elefante. Essa condição nos sugere que tal exposição ficou ativa durante esse período. Contudo, a temática maracatu é citada no Relatório de 1977, quando da exposição sobre o *Centenário de Dona Santa*, rainha do Maracatu Elefante.

Essas recorrências temáticas acontecem principalmente com o macro tema da cultura popular. São várias as exposições que tratam de aspectos do folclore, da arte popular, de artistas populares. É o que ocorre no ano de 1971, quando da exposição *Quadros de Bajado*, e as recorrências de exposições que falam sobre artistas populares, com a citação em 1972, de uma exposição retrospectiva da obra de Mestre Vitalino, ou em 1974, quando da exposição de esculturas de Zezito Guedes.

De modo geral, os temas do folclore e da cultura popular são associados sempre a representações acerca da região Nordeste, organizadas pelas práticas do Demu. Assim, acreditamos que:

Ministério da Educação e Cultura
Departamento de Assuntos Culturais
Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais

Subsídios para implantação de uma política
Museológica brasileira

Recife • 1976

Reprodução da capa da publicação: "Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira", 1976. Acervo: Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste, caixa nº 69.

> O Nordeste é visto como uma região folclórica por excelência porque aí, dado um baixo poder aquisitivo de amplos setores de sua população e a tardia generalização das relações mercantis e de assalariamento, perdurou, por muito tempo, a prática da fabricação artesanal e caseira de muitos dos poucos artefatos e objetos que compunham o cotidiano das camadas populares[4].

Entretanto, a questão do termo *popular* como categoria de análise é bastante complexa e, segundo Chartier[5]:

> O "popular" não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de tudo, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar não conjuntos culturais dados como "populares" em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados.

Nesse sentido, o autor[6] também aponta que esse processo de apropriação:

> [...] tal como a entendemos visa a elaboração de uma história social dos usos e das interpretações relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os constroem. Prestar, assim, atenção às condições e aos processos que

"Nesse período, o Departamento de Museologia possuía uma média anual de produção de sete exposições ao ano."

4. ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste (1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013, p. 252.

5. CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro/Lisboa: Betrand/Difel, 1990, p.6.

6. *Idem*.

> muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido, significa reconhecer, em oposição à antiga história intelectual, que nem as ideias nem as interpretações são desencarnadas e que, contrariamente ao que colocam os pensamentos universalizantes, as categorias dadas como invariantes, sejam elas fenomenológicas ou filosóficas, devem ser pensadas em função da descontinuidade das trajetórias históricas.

Por fim, percebemos que, em geral, há tendência na utilização do termo *regional* como forma de caraterização de aspectos da cultura local nas exposições, de modo que, para nós, assim como para Albuquerque Jr[7]:

> A emergência dos estudos do folclore regional e a emergência da noção de cultura nordestina parecem ser inseparáveis do declínio de importância econômica e política vivido por estes também no mundo das letras. O estudo do folclore local, das tradições regionais, parece ser uma forma de defesa de um dado momento histórico [...] o estudo da cultura popular seria uma espécie de consciência regional que se contraporia ao traço centralizador do Estado.

Visto isso, o que podemos identificar também é que as exposições em sua grande maioria obedeciam a um regime de efemérides, ou seja, acompanhavam um calendário comemorativo, com menções a ações relacionadas à semana do folclore, a festividades de datas comemorativas e a feriados históricos, tais como Dia do Índio e Proclamação da República.

Há exemplo da realização da semana dedicada ao centenário de nascimento de Estácio Coimbra, em comemoração à semana comemorativa da Independência do Brasil, além de palestras, uma das passagens do Relatório de Gestão, do ano de 1972, afirma que "Um dos pontos de atuação desta iniciativa cultural foi a inauguração da exposição de objetos pertencentes ao homenageado, organizada por Aécio de Oliveira, diretor do Departamento de Museologia do IJNPS"[8].

"De modo geral, os temas do folclore e da cultura popular são associados sempre a representações acerca da região Nordeste, organizadas pelas práticas do Demu."

Essa passagem revela que em muitas ocasiões o Demu era convocado a realizar exposições que atendessem a demandas de produções das eventologias realizadas pelo Instituto. Que o Departamento atendesse às demandas do IJNPS não é necessariamente a questão, o que se coloca é a percepção de história e de prática museológica do IJNPS. As expressões dos textos utilizados como fontes nos sugerem interpretar que as exposições eram identificadas como prática ilustrativa de uma dada história ou acontecimento, ou da vida de um dado personagem histórico ou folclórico.

Nesse sentido, tais ações reiteravam o caráter não só ilustrativo e estetizante do objeto musealizado, mas perdiam de vista a complexidade do fazer museal como produtor de sentidos e discursos sobre

---

7. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Op.cit. p. 51.

8. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Relatórios do exercício de 1973. Recife, s/pág. 1974, p. 32. [Trabalho não publicado, Arquivo Presidência].

o passado. Na realidade, o passado nesse momento não era visto como um produto de uma prática narrativa ou discursiva, mas como um dado objetivo que poderia ser apreendido a partir da identificação de objetos e recriados a partir das cenografias museográficas. É o que podemos observar a partir do trecho extraído do Relatório de Gestão, do ano de 1975, página 30, que diz:

> O Departamento de Museologia, responsável pela orientação técnica dos Museus Joaquim Nabuco, de Arte Popular e de Antropologia, os quais receberam, no ano de 1975, um total de 8.180 visitantes, desenvolve um trabalho de maior relevância dentro das atividades culturais exercidas pelo IJNPS. Atuando de maneira dinâmica e entendendo que o museu deve ser uma força viva a serviço das comunidades, cabendo-lhe, assim, levar a essas comunidades, como complementação pedagógica da educação formal, mensagens didáticas capazes de lhes despertar o interesse pelos nossos valores históricos, artísticos e culturais[9].

A partir desse trecho, podemos identificar a inserção dos museus no cotidiano da cidade, sobretudo pelo elevado quantitativo de público visitante[10] para a época, além também da perspectiva educativa que é atribuída aos museus; contudo, o público, principalmente as comunidades, são colocadas como hipossuficientes e alienadas com relação aos "[...] nossos valores históricos, artísticos e culturais"[11].

Reitera-se com essa passagem o lugar do museu como espaço de salvação do passado e do futuro, visto que a população, "leiga do seu passado", depende da instituição museal para tomar consciência de sua condição. "O povo se torna, portanto, uma noção central para todos os discursos do período, vindo sempre associada à própria ideia de nação ou de nacionalidade"[12].

Assim, a exaltação memorialista do passado, acompanhada de referências aos sujeitos comuns, a partir do uso do termo *popular*, para expressar aspectos folclóricos, de exaltação dos folguedos, romantização da cultura e estereotipização do "exotismo" das práticas indígenas e afro-brasileiras também são comuns nas práticas realizadas pelo Demu em particular e pelo IJNPS em geral. Especialmente, porque o folclore, a cultura popular, assim como a região Nordeste, precisam de defesa. Pois,

> O Nordeste é uma região que precisa de defesa. Não será mera coincidência que a maior parte dos folcloristas nordestinos pertence a famílias tradicionais da região, faz parte dos clãs políticos que dominaram, por certo tempo, a política de seus estados, chegando muitos deles a fazer parte da administração pública em postos de comando. [...] Manter e defender o folclore regional, a cultura regional, passa a ser uma forma também de militância política

9. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Relatórios do exercício de 1975. Recife, s/pág. 1976. p. 30. [Trabalho não publicado, Arquivo Presidência].

10. O quantitativo de público é bastante expressivo, contudo não há uma sistematização de como esses dados foram coletados, se dizem respeito ao quantitativo anual individual de cada museu ou se figuram como somatório de público dos museus do IJNPS, se fazem referência a um único ano ou se são o resultado de vários anos de apuração. Ainda assim, algumas questões se evidenciam, a primeira é que o grande público dos museus foi e continua sendo o escolar, aquele formado pelas escolas, sobretudo da rede pública, e que não visita espontaneamente os museus; o segundo ponto é que o quantitativo de público visitante é sempre utilizado como argumento de produtividade para a administração pública como forma de demonstrar o resultado quantitativo, mas não necessariamente qualitativo das ações realizadas.

11. Idem, 1974, p. 32.

12. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Op.cit. p. 47.

Exposição Maracatu Elefante – 1976. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação.

> regionalista, uma de suas faces mais destacadas, que legitima, por seu turno, não só a atuação intelectual do folclorista, mas a sua atuação como agente político, como representante da região[13].

Dentre as menções que caracterizam essa mentalidade, pudemos encontrar nos arquivos institucionais do Museu do Homem do Nordeste, na pasta de clipagem do Museu, o recorte de um jornal que acreditamos ser o *Diário de Pernambuco*, que consta na seção intitulada *Sociedade e Feminino*, sem indicação de página ou autoria. O texto, que segue abaixo transcrito, relata:

> Aécio de Oliveira empenhado em ultimar os preparativos da exposição de luminárias populares que o Departamento de Museologia, do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais vai montar no Palácio da Cultura no Rio de Janeiro, com a inauguração prevista para julho próximo. A amostra — com cerca de 158 peças do acervo do Museu de Arte Popular do IJNPS — será em convênio com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e vai acompanhada de audiovisual sobre o mesmo tema, produzido por Fernando Ponce de Leon e Maria Regina Martins Batista e Silva.

Além do folclore, as representações construídas pelas narrativas expográficas também fazem reverência a uma história baseada nos grandes ícones e personagens políticos, sobretudo a partir de um caráter saudosista ou de exaltação do passado. Isso se reflete na recepção das coleções adquiridas, muitas por doação.

> Dentre as coleções mais importantes constituídas na modernidade estão aquelas que se formaram com o intuito de dar sentido aos Estados Nacionais. Museus, bem como monumentos, cerimoniais e rituais, têm sido compreendidos como instituições e práticas que apontam para a construção de um sentimento de solidariedade capaz de unir os membros de uma nação sob a tutela do Estado. No Brasil, compreende-se ainda que a formação desse imaginário coletivo nos museus é fruto da interação entre vários grupos sociais, preferencialmente das elites dominantes, que são representadas por coleções diversas[14].

"(...) as exposições em sua grande maioria obedeciam a um regime de efemérides, ou seja, acompanhavam um calendário comemorativo, com menções a ações relacionadas à semana do folclore, a festividades de datas comemorativas e a feriados históricos, tais como Dia do Índio e Proclamação da República."

A própria condição de doação de um acervo traz como implicação o compromisso, exigido pelos doadores às instituições, de terem por dever a montagem de memoriais e/ou espaços específicos, quando não, exclusivos, para o acolhimento dos acervos doados, como é o caso das coleções de Joaquim Nabuco, que suscitaram na criação do Museu Joaquim Nabuco em 1974, e de Mauro Mota, com a criação da Sala Mauro Mota.

Tais indivíduos, em sua imensa maioria representantes das elites sociais, têm, postumamente, seus

13. Ibidem, p. 54-55.

14. CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian S. A Vida Social e Política dos Objetos de um Museu. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.34, 2002, p. 199-200.

objetos doados a partir de uma prerrogativa implícita, ou explícita, para os herdeiros doadores, de uma ação sistemática de valorização da memória do sujeito individual, através, assim, da criação de salas que funcionam como memoriais daquele indivíduo imortalizado pelo processo de musealização de seus objetos.

Aprofundando as análises das atribuições erigidas ao Departamento de Museologia, podemos perceber também que, entre suas competências, está, não apenas, a organização das exposições nos equipamentos museais do IJNPS, mas o assessoramento a outras instituições museais e ao patrimônio, nos serviços de expografia e museologia, principalmente no âmbito regional, como citado no item IV, que diz: "Prestar serviços de assessoria técnica a organismos regionais detentores de acervo museológico mediante assinatura de termos de ajustes, de convênio ou de contratos entre os referidos órgãos e o IJNPS". Esse ponto é singular, pois, ao longo dos documentos analisados e das entrevistas coletadas, foram intensos os indicativos acerca dessa forte atuação das ações museológicas fora dos muros da instituição.

Em entrevista concedida para o projeto de pesquisa desta dissertação, no dia 24 de outubro de 2014, no Museu da República, no Estado do Rio de Janeiro, o museólogo Mário de Sousa Chagas relata uma das suas primeiras experiências ao ingressar no quadro funcional do Departamento de Museologia do IJNPS:

> Minha primeira tarefa foi uma espécie de trote, foi o Aécio que fez isso comigo, foi o Aécio que me colocou nas mãos uma pilha de fichas deste tamanho [expressando o volume do material] de numismática, e ele me disse: "Eu preciso que você passe a limpo [reescreva] essas fichas para um livro, livro de tombo, livro de registro de um museu no Piauí". E, eu passei um ou dois meses, fiz calos nos dedos de transcrever essas fichas para o livro de registro do Museu do Piauí. [...] Mas teve um aspecto positivo, quando eu acabei de fazer o livro de registro, o Aécio me disse: "Você está pronto para ir viajar com a gente, nós vamos ao Piauí montar um museu". E lógico que eu fiquei feliz. (Informação verbal)[15]

Ao longo dos Relatórios de Gestão, são citadas as assessorias a diversas instituições museológicas, dentre as quais a participação na montagem da exposição do Museu do Trem, de acordo com matéria citada no Relatório de Gestão do ano de 1972:

> Através de um convênio formado com a Rede Ferroviária Federal, já está em andamento o Museu do Trem, cuja organização ficou ao encargo de museólogos do Instituto. Entre os trabalhos realizados sob a responsabilidade de nossos especialistas estão: o Estudo da História da *Great Western* para montagem do Museu, o levantamento dos documentos e objetos, a classificação e o registro do acervo e o roteiro de exposição, o estudo de montagem, o roteiro cronológico, detalhes de iluminação, painéis e vitrines, estudos de cores, a classificação fotográfica e a organização de depósito de acervo[16].

Além do Museu do Trem, foi realizada, no mesmo ano, uma assessoria a um museu no estado do Rio Grande do Norte, na cidade de Mossoró. As ações compreenderam a organização, a curadoria e a montagem de exposições em museus através de

15. Informação obtida em entrevista realizada com o museólogo Mario de Sousa Chagas, no Rio de Janeiro, em outubro de 2014. Mário Chagas atuou como museólogo no Departamento de Museologia, foi também diretor do Museu Joaquim Nabuco e, por um curto período, do Museu do Homem do Nordeste, entre 1981 até meados de 1987.

16. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1973, p. 42.

> *"(...) o passado nesse momento não era visto como um produto de uma prática narrativa ou discursiva, mas como um dado objetivo que poderia ser apreendido a partir da identificação de objetos e recriados a partir das cenografias museográficas."*

convênios como os que deram origem ao Museu do Homem do Norte, na cidade de Manaus.

Não só atividades técnicas são citadas nos relatórios, mas palestras, cursos e conferências das mais diversas, num movimento de exportação dos serviços de expografia e do pensamento museológico que compunha o Departamento de Museologia do IJNPS.

Em 1974, o Departamento de Museologia, do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, organizou o *I Encontro de Museus de Pernambuco*. Segundo afirma Ruoso[17], "Tal encontro foi um momento de troca de ideias e, ao mesmo tempo, um diagnóstico sobre a situação dos museus em Pernambuco". O encontro de 1974 também serviu de experiência para outro encontro realizado também no IJNPS, agora no ano de 1975. Com uma proposta mais audaciosa, o Departamento de Museologia encampou a realização do *I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus*, cujo objetivo descrito no documento, que foi resultado dessa ação, pretendeu:

> [...] realizando o Encontro Nacional de Dirigentes de Museu — do qual participaram representantes e diretores da maioria dos museus brasileiros —, estudar a situação geral dos museus em nosso país. Estudar e propor soluções lúcidas e viáveis para possíveis problemas existentes, de modo a se estabelecerem as bases para a adoção de uma política museológica de capacitação dos museus, com vistas à sua dinamização, para uma atuação permanente a serviço da comunidade e do país[18].

Também nesse encontro, realizado entre os dias 22 e 26 de outubro de 1975:

> Temas gerais, além dos particulares, foram ampla e detidamente analisados e discutidos durante o Encontro, para se alcançar aqueles objetivos. Foram temas gerais: O Museu e a Cultura Nacional; Museu e Pesquisa; Museu e Educação; Museu e Preservação do Patrimônio Cultural; e Formação Profissional. Já os temas particulares – mais especificamente dirigidos ao modo de atuação dos museus – foram: Organização Administrativa e Técnica; Capacitação Financeira; Capacitação Profissional; Pesquisa; Educação; Preservação do Patrimônio Cultural; Relação com o Meio[19].

Esse documento construído ao final do evento foi publicado em 1976 sob o título de *Subsídios para Implantação de uma Política Museológica Brasileira*. Dentre as afirmações expressas em tal obra, citamos abaixo um excerto que parece sintetizar o objetivo de tal publicação:

17. RUOSO, Carolina. Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971-1990): Uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas: Objetos, diálogos e sonhos nos jogos de uma arena política. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em História) Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008, p. 77.

18. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1977, p. 6.

19. Ibidem, p. 5.

> *“Em 1974, o Departamento de Museologia, do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, organizou o* I Encontro de Museus de Pernambuco.*”*

> Compõem-se estes subsídios de sugestões e recomendações para a implantação de uma possível política museológica brasileira, com propostas resultantes de uma promoção – O Encontro Nacional de Dirigentes de Museus – realizadas pelo IJNPS, sob o patrocínio do Programa de Ação Cultural do MEC. Espera o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, com as sugestões aqui apresentadas, contribuir para que o Ministério da Educação e Cultura venha a alcançar o objetivo central de sua notável política cultural, que se propõe a: “[...] apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura[20].

A importância dessa publicação se dá pelo caráter instrutivo e político dado a tal produção. Muitas foram as instituições, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste, que se utilizaram desse texto como referencial à estruturação de suas instituições museológicas e demais projetos museais e culturais, a exemplo do Museu do Ceará[21].

Os Subsídios foi um dos mais significativos documentos coletivos para o campo dos museus no Brasil, pelo menos até 2007, quando da publicação da Política Nacional de Museus. É esse documento que também proporcionará uma maior inserção e visibilidade das ações realizadas pelo Demu para outras instituições na região Nordeste do Brasil, principalmente no campo da pesquisa museológica, capacitação profissional e montagem e curadoria de exposições. O que pudemos identificar é que, com as exposições, os eventos, cursos e as assessorias para outras instituições são exportadas; não só as técnicas utilizadas, mas também a mentalidade, as visões de mundo desses sujeitos e suas noções de cultura.

Portanto, ao realizar esse mapeamento, tivemos como objetivo não só identificar a genealogia do que se constituiu como ações do Departamento de Museologia do IJNPS, mas perceber a abrangência desse pensamento com a institucionalização e exportação de tais práticas museológicas para outras instituições das regiões Norte e Nordeste do Brasil e a autorrepresentação desse órgão no âmbito do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

Autoridade e autoria do discurso museológico

Percebemos que a problematização acerca da autoria dos processos museológicos ainda é recente dentro do campo da museologia. Tal reflexão revela, entretanto, a necessidade de um adensamento a respeito das questões que envolvem a autoria das produções expográficas, pois, apesar de a reflexão sobre a condição discursiva das exposições já ser um debate presente no campo, ainda se apresenta de maneira tímida a reflexão em relação à condição de autoria dos sujeitos produtores das narrativas. Assim como Rocha (1999), acreditamos que:

20. *Ibidem*, p. 5-6.

21. RUOSO, Op.cit.

> A museografia tradicionalmente tendia para o trabalho com o discurso como produto final, não se preocupando com o seu processo, ou seja, o seu funcionamento. Esta separação o entre produto final e processo não se mostra eficaz, uma vez que produto e processo têm uma relação continuada de interlocução, sendo ambos ricos de um potencial a ser trabalhado. Nesse sentido, refletir sobre uma prática discursiva museográfica também envolve a interlocução e, consequentemente, a intersubjetividade e o contexto. No dizer de Bakhthin (*apud* CLIFFORD, 1998, p. 44), a linguagem, quer seja museológica, etnográfica ou literária, é atravessada por outras subjetividades e nuances contextuais específicas[22].

Nesse sentido, é importante destacar também que os museus não se encerram nas exposições, eles são instituições complexas e exercem práticas que existem para além de sua produção expográfica. Contudo, acreditamos que, de modo inegável, é através da exposição que a instituição museológica exerce com maior intensidade seu papel dentro do corpo social, historicamente concebido como agente do patrimônio e da memória. Para Foucault, os museus podem ser classificados como lugares heterotópicos[23], em que prevalece uma heterotopia acumulativa de tempo.

> Na nossa sociedade, as heterocronias e as heterotipias são distribuídas e estruturadas de uma forma relativamente complexa. Em primeiro lugar, surgem as heterotopias acumulativas de tempo, como os museus e as bibliotecas. Estes se tornaram heterotopias em que o tempo não para de se acumular e se empilhar sobre si próprio. No século XVII, porém, um museu e uma biblioteca traduziam uma expressiva escolha pessoal [seja dos reis, ou nobres que os possuíam]. Por contraste, a ideia de conseguir acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos e inacessível ao desgaste que acarreta [que reflete muito da mentalidade salvacionista do século XX no Brasil], o projeto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel, enfim, todo este conceito de museu pertence à nossa modernidade[24].

Essa perspectiva cumulativa é vista nas práticas do Demu, em que impera o sentimento de salvaguarda do passado, como problematizado anteriormente, em que a região Nordeste e seus patrimônios "folclóricos" partilhavam dessa necessidade de salvação através dos processos de musealização.

Assim, ao situar os locutores nos lugares sociais dos quais eles vociferam as narrativas, acreditamos tornar possível a percepção acerca dos domínios da intertextualidade na qual se constroem os discursos do museu. Essa contribuição consagra a visão de que o museu não é uma instituição autogestionada, quando falamos na exposição, ou no museu, estamos falando de uma série de estruturas que constituem aquele produto e aquela dada instituição.

---

22. ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. Museu, Informação e Comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias. Rio de Janeiro: 1999. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Gestão da Ciência da Informação). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999, p. 94

23. Para FOUCAULT, Michel (De Outros Espaços. *Revista Estudos Avançados*, vol. 27, n. 79, São Paulo, 2013. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103401420130003000008&script=sci_arttext#1a. Acesso em: 15 jun. 2015), as heterotopias, em contraste às utopias, são "[...] este tipo de lugar que está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade". Esses lugares nascem da preocupação de Foucault em problematizar não só as questões que envolvem o tempo, mas, à luz dos trabalhos de Bachelard, de problematizar as construções subjetivas ligadas a uma dada espacialidade, no sentido em que "[...] as descrições fenomenológicas demonstraram-nos que não habitamos um espaço homogêneo e vazio, mas, bem pelo contrário, um espaço que está totalmente imerso em quantidades e é ao mesmo tempo fantasmático. [...] No entanto, todas essas análises, ainda que fundamentais para uma certa reflexão do nosso tempo, dizem respeito, logo à partida, ao espaço interno. Eu preferiria debruçar-me sobre o espaço externo".

24. FOUCAULT, 2013, p. 118-119.

> *"Para Foucault, os museus podem ser classificados como lugares heterotópicos, em que prevalece uma heterotopia acumulativa de tempo."*

Ao focalizarmos o processo, e não apenas o produto, a exposição, teremos um panorama não só da construção discursiva, mas da ressonância desse discurso que depende de uma relação dialógica com o outro, o público. O que nos leva a pensar nos sistemas de inteligibilidade museais, ou seja, quais são os postulados e as práticas que orientam o fazer museológico? A que sistema interpretativo o museu está condicionado? Isso demonstra não só que o museu opera os enunciados a partir de seleções, mas que sobre tais escolhas implicam condições de produção e de recepção.

> Para que uma série de signos exista, é preciso — segundo o sistema de causalidades — um "autor" ou uma instância produtora. Mas esse "autor" não é idêntico ao sujeito do enunciado. E a relação de produção que mantém com a formulação não pode ser superposta à relação que une o sujeito enunciante e o que ele enuncia[25].

Essa afirmação desvela as chamadas assimetrias de produção, no sentido de que um lugar e os autores são conferidos de maior ou menor legitimidade discursiva, ou seja, o lugar e o peso do museu não só na produção, mas na difusão dos discursos.

Entretanto, o que ocorre é que, por sua relação explícita com a memória, os museus apresentam suas narrativas expográficas de forma demasiado natural, como se aqueles lugares, objetos, sujeitos e práticas que habitam as exposições fossem intrínsecos à sociedade, sendo esse movimento interrogativo aos museus ainda muito recente.

Contudo, é nesse mesmo sentido que em algumas ocasiões a sociedade perde de vista as relações de poder que suscitam do fazer museológico, e como tais relações produzem e fazem circular representações e categorias de pensamento que, sem a devida crítica, são assimiladas, não como uma possibilidade narrativa, mas como a real e irrevogável condição de existência dos discursos produzidos nos museus. ■

Juliana da Costa Ramos é Mestra em História Social da Cultura Regional (2013) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco.

25. Idem, 2001, p. 105-106.

Bonecos do Museu de Antropologia – 1974. Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian S. A vida social e política dos objetos de um museu. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 34, 2002, p. 199-200.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro/Lisboa: Betrand/Difel, 1990.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. *Revista Estudos Avançados*, vol. 27, n. 79, São Paulo, 2013. p. 113-122. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103401420130003000008&script=sci_arttext#1a. Acesso em: 15 jun. 2015

________. O que é o autor? In: *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema*. Vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

JUCÁ, Joselice. Fundação Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: Fundaj, Massangana, 1991.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Relatórios do exercício de 1972. Recife, s/pág. 1973. [Trabalho não publicado, Arquivo Presidência]

________. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Relatórios do exercício de 1973. Recife, s/pág. 1974. [Trabalho não publicado, Arquivo Presidência]

________. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Relatórios do exercício de 1976. Recife, s/pág. 1977. [Trabalho não publicado, Arquivo Presidência]

OLIVEIRA, Aécio. Entrevista com Aécio de Oliveira concedida a Joselice Jucá. Dossiê 40 anos da Fundação Joaquim Nabuco, 1988. [Fotocópia, Arquivo CEHIBRA]

ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. Museu, Informação e Comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Gestão da Ciência da Informação). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

RUOSO, Carolina. Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971-1990): Uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas: Objetos, diálogos e sonhos nos jogos de uma arena política. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em História) Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008

DAS "UTOPIAS MUSEAIS" AO PRAGMATISMO ESTRUTURADO:

DECLARAÇÃO DE SALVADOR E PROGRAMA IBERMUSEUS

MARCELO LAGES MURTA
MARIO DE SOUZA CHAGAS

Introdução

Em 2007, quando ocorreu em Salvador/BA o I Encontro Ibero-Americano de Museus, vivia-se em quase toda a Ibero-América a experiência da ascensão ao poder da denominada "Nova Esquerda". Na ressaca das fracassadas medidas neoliberais do "Consenso de Washington" dos anos 1980 e 1990, estabeleceram-se, então, políticas públicas que almejaram a inclusão e a participação de grupos sociais específicos – até então alijados das práticas políticas e decisórias – em processos de política participativa e de enfrentamento de históricas injustiças sociais. Tais processos e experiências iniciaram-se após as quedas dos regimes autoritários nos anos 1980 e 1990[2] e na onda de reformas constitucionais dos países latino-americanos, com claro enfoque na diversidade e no reconhecimento de direitos individuais e coletivos de povos indígenas, afrodescendentes e das comunidades LGBT, além dos direitos humanos e outros direitos cidadãos. Observaram-se, então, mudanças nos processos políticos e também em textos legais e constitucionais, que passaram a sinalizar a favor do reconhecimento das pluralidades, da diversidade cultural e do abandono do investimento em projetos homogeneizadores, contrários ao reconhecimento multiétnico, plurinacional e pluricultural[3].

1. Ver BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. "A nova esquerda: uma visão a partir do sul", Filosofia Política, vol. 6, (2000): 144-178, para as articulações tomadas pela denominada "Nova Esquerda" nos países do Sul; e SANTOS, Boaventura de Sousa. Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una espistemología del Sur. Instituto Internacional de Derecho y Sociedad / Programa Democracia y Transformación Global, Lima, 2010, para as redefinições políticas na América Latina do século XXI.

2. A exemplo da Argentina em 1983, Bolívia e Brasil em 1985, Chile em 1990, Uruguai em 1984, El Salvador em 1979, Guatemala em 1985, Paraguai em 1989.

3. O autor Rodrigo Uprimny, na obra The recent transformation of Constitutional Law in Latin America: Trends and Challenges, explicita essas mudanças constitucionais na América Latina – das doutrinas jurídicas e reformas orgânicas desde os anos 1980 até as mais recentes constituições dos anos 2000. Boaventura de Sousa Santos também aborda essa questão na obra Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una espistemología del Sur. Instituto Internacional de Derecho y Sociedad / Programa Democracia y Transformación Global, Lima, 2010.

O setor de museus[4] envolveu-se nessa conjuntura e, se houve, nesse momento, o desenho de uma *utopia museal*[5], ele expressou-se nos resultados do referido Encontro de 2007. Na ocasião, foi firmada a Declaração de Salvador pelos vinte e dois representantes dos países ibero-americanos, na qual se expuseram os anseios e projetos do setor em favor de políticas públicas participativas, inclusivas e de uma museologia libertária, que buscasse a emancipação dos sujeitos a partir de suas memórias. Não se afirma aqui, obviamente, a existência de uma museologia homogênea nesse período (primeira década do século XXI) e nesse espaço (a Ibero-América), mas reconhece-se que houve certo consenso ou, ao menos, certa convergência, na aplicação de políticas para os museus, o que resultou posteriormente na efetivação de uma estrutura para o desenho e aplicação de políticas específicas (o Programa Ibermuseus). Conforme salientado por Ana Azor Lacasta,

> a complexidade do setor museológico contém situações heterogêneas, inclusive dentro de cada país, em função de variáveis históricas, geográficas, econômicas, sociais e políticas, que têm levado os museus por caminhos diversos e dado lugar a realidades

Acervo de imagens do Programa Ibermuseus

Santigo, setembro de 2009. Naquele ano, a capital chilena foi palco do III Encontro Ibero-Americano de Museus. Sob o tema "Museus em um contexto de crise", representantes da Ibero-América destacaram a importância da definição e criação de políticas públicas para o âmbito dos museus como fatores de desenvolvimento cultural e social, especialmente em contextos de crise.

4 No Brasil, nos últimos 13 anos, a expressão "setor cultural" passou a ser utilizada pelo Ministério da Cultura para designar manifestações, expressões e linguagens culturais que têm especificidades claramente identificadas. No momento, existem 19 setores culturais com representação no Conselho Nacional de Políticas Culturais – CNPC: arquitetura, circo, dança, música, arquivos, arte digital, design, patrimônio material, artes visuais, cultura afro, livro e leitura, patrimônio imaterial, artesanato, cultura indígena, moda, teatro, audiovisual, cultura popular e museus.

5. O termo 'utopia museal' foi citado na apresentação da Declaração de Salvador ao evidenciar a sua inspiração na Mesa-Redonda de Santiago: "A Declaração da Cidade de Salvador, 35 anos depois da Declaração de Santiago do Chile, de algum modo, traz a possibilidade de renovação dos sonhos e de reinvenção das utopias museais". O documento de 1972 não utiliza o termo 'utopia', mas, conforme o destaca Alan Trampe na reedição comemorativa dos 40 anos da Mesa: "Seus participantes sonham com museus permeáveis e translúcidos que favoreçam o reencontro com as comunidades no sentido das perspectivas futuras para os museus". Tais sentidos de *sonhos* e *utopias* associados aos museus vêm sendo debatidos em diversos grupos, seja na museologia ibero-americana, nos debates e estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa, seja em espaços como a Universidade de Leicester, no Reino Unido, que em 2012, em outro contexto, desenvolveu um simpósio intitulado *Museum Utopias*, e promove diversas investigações sobre ativismo e museus, valor social dos museus e museus e política.

"Em 2007, quando ocorreu em Salvador/BA o I Encontro Ibero-Americano de Museus, vivia-se em quase toda a Ibero-América a ascensão ao poder de uma chamada "Nova Esquerda". Na ressaca das fracassadas medidas neoliberais do "Consenso de Washington" dos anos 1980 e 1990, estabeleceram-se, então, políticas que almejaram a inclusão e a participação de grupos antes alijados dos processos políticos e decisórios, em perspectivas políticas participativas e de resolução de históricas injustiças sociais."

> muito diferentes. Entretanto, podemos apreciar determinados movimentos em uma mesma direção, que poderíamos resumir no desenvolvimento de uma museologia socialmente comprometida, cujo espírito foi adotado na Declaração da Cidade de Salvador de 2007, herdeira da Carta de Santiago do Chile de 1972, que intercede pela renovação dos sonhos e pela reinvenção das utopias museais[6].

Este artigo analisa o contexto de produção da Declaração de Salvador em 2007 e os seus desdobramentos até o ano de 2015. Inicialmente, aborda-se o texto da Declaração e são discutidos os seus conceitos e as suas inspirações. Em seguida, faz-se uma contextualização institucional e política do Encontro de Salvador e a culminância na estruturação do Programa Ibermuseus. Finalmente, analisa-se a execução dos recursos do Programa por meio de duas de suas principais linhas de ação: o edital de curadoria e o edital de educação e museus.

Se o intento inicial que inspirou a Declaração de Salvador parte de uma *utopia museal*, voltada ao fortalecimento de grupos sociais e movimentos comunitários, contra as poderosas museologias tradicionais e a convergência meramente mercadológica das instituições e seus projetos, o que se revela como resultado, em mais de sete anos do Programa Ibermuseus, é uma certa continuidade na concentração de recursos e projetos em ao menos três eixos, ou três escalas:

6. LACASTA, Ana Azor. Redes de Museos en Iberoamérica – Propuestas para la articulación y el fortalecimiento de las instituciones museísticas en el espacio iberoamericano. Ministerio de Cultura. Madrid, 2009. Texto introdutório. Tradução livre.

1. entre os países mais ricos, chamados *desenvolvidos*[7], ou com melhores Índices de Desenvolvimento Humano (IDH);
2. entre os centros políticos e econômicos dos países (capitais nacionais e regionais);
3. entre as instituições tradicionais, já estruturadas, e instituições com forte inserção mercadológica ou apadrinhadas por grandes empresas.

Ao centralizar a sua política na cultura de editais meritocráticos e num sentido que permeia "condutas antecipadoras que chegam perto da obsessão projetiva"[8], na perspectiva de um certo "pragmatismo estruturado"[9], as políticas públicas para os museus acabam por favorecer processos tradicionais, avessos aos processos museais em perspectiva *freiriana*[10], rejeitando a *utopia museal* de relações horizontalizadas e produções criativas espontâneas, e transformando, assim, a sua estruturação padronizada em fantasias do presente.

Declaração de Salvador – inspiração e espectro ideológico

A Declaração de Salvador é fruto do I Encontro Ibero-Americano de Museus (2007). A sua criação responde a amplos contextos da Museologia e da Cultura, que há décadas geram textos internacionais que inspiram (ou são inspirados por) políticas públicas pelo mundo. Tal é o exemplo das declarações, recomendações e convenções da Unesco, do Icom, além de fóruns regionais e articulações para a consolidação de conceitos e movimentos, como a Declaração de Quebec (1984), a Declaração de Oaxtepec (1984) e a formação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom), em Lisboa (1985)[11].

O documento firmado em Salvador é claramente estruturado em quatro divisões: preâmbulo (13), diretrizes (13), propostas de linhas de ação (13) e recomendações (3). Amparado em documentos anteriores e ancorado em conceitos sobre Museus, Patrimônio e Cultura, o referido documento avança no sentido de indicar aspectos pragmáticos para o desenho de um plano de ação e geração de uma estrutura institucional que o pudesse viabilizar.

7. A noção de *desenvolvimento* tem recebido muitas críticas, sobretudo pela grande concentração em aspectos econômicos que tal concepção carrega, enfocando aspectos quantitativos e ignorando questões e dinâmicas muito específicas em cada contexto ou grupo social. Entretanto, considera-se para a análise neste artigo o IDH, dada a sua utilização no âmbito da Cooperação Internacional e a sua concepção aberta também a pontos como a educação e a saúde. De qualquer modo, é importante registrar que os autores não estão alinhados com o desejo de busca de um modelo de desenvolvimento; para os autores, o desafio é construir alternativas para o desenvolvimento.

8. BOUTINET, J. P. Antropologia do Projeto. Porto Alegre: Artmed, 2002.

9. A expressão 'pragmatismo estruturado' é compreendida como a estruturação do Programa em práticas com a sua gestão orientada a resultados de desenvolvimento. Tais linhas são evidentes nas premissas que orientam a gestão do Programa Ibermuseus, patentes nas publicações e cursos da Fundación CIDEAL, conectada a várias práticas de Cooperação Internacional da Secretaria Geral Ibero-Americana.

10. FREIRE, P. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. Coleção Leitura – 25a edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996

11. Ver Museologia e património: documentos fundamentais, Caderno de Sociomuseologia, v. 15, n. 15 (1999), publicado pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, organizado por Judite Primo.

Em suas considerações iniciais, a Declaração invoca ao menos quatro documentos internacionais das áreas de museus, cultura e patrimônio: a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005), a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), a Carta Cultural Ibero-Americana (2006) e a Declaração da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972)[12]. Dessa forma, na associação de ideias desses textos e contextos, convergem três fatores importantes para a conformação do Programa Ibermuseus: a dinâmica ideológica dominante a partir dos anos 2000 no âmbito da Unesco, que enfatiza a democracia, a diversidade cultural e a imaterialidade do patrimônio em seus planos estratégicos e nos desenhos de suas ações[13]; a dinâmica setorial e conceitual, ao buscar na Mesa-Redonda de Santiago do Chile as bases de uma museologia socialmente comprometida; e a dinâmica contextual e situacional, ao articular os países ibero-americanos, já institucionalizados na Organização dos Estados Ibero-Americanos e na Secretaria Geral Ibero-Americana, na formação de um Programa específico para os museus dessa região, com base na ideia de Espaço Cultural Ibero-Americano presente na Carta Cultural de 2006.

12. Em 2007 comemorava-se os 35 anos da Declaração da Mesa-Redonda de Santiago do Chile.

13. Sobre as teorias e práticas institucionais da Unesco foi acessado o relatório da diretora da Divisão de Políticas Culturais da instituição, Katérina Stenou: Unesco and the issue of Cultural Diversity – Review and Strategy, 1946 – 2004. A Study based on officiel documents. Katérina Stenou, 2004.

> *"(...) se houve nesse momento uma certa* utopia museal*, esta expressou-se nos resultados do Encontro de 2007. Na ocasião, foi firmada a Declaração de Salvador pelos vinte e dois representantes dos países ibero-americanos, na qual expuseram-se os anseios e projetos do setor em favor de políticas públicas participativas, inclusivas e de uma museologia libertária, que buscasse a emancipação dos sujeitos a partir de suas memórias."*

> *"Se o intento inicial que inspirou a Declaração de Salvador parte de uma* utopia museal, *voltada ao fortalecimento de grupos sociais e movimentos comunitários, contra as museologias tradicionais e a convergência meramente mercadológica das instituições e seus projetos, o que se revela como resultado, em mais de sete anos do Ibermuseus, é uma certa continuidade na concentração de recursos e projetos em ao menos três eixos (...)."*

Desde a sua fundação em 1946, a Unesco empreendeu ações ancoradas em conceitos e ideias acerca do papel da cultura nas sociedades. Em um primeiro momento, a cultura foi tratada como "chave para a paz", no sentido de combate à "ignorância" entre as culturas e de fomento a processos educacionais. Com base na experiência fratricida das duas grandes guerras da primeira metade do século XX e no desejo de evitar novas guerras e conflitos, buscava-se a consolidação e a manutenção da paz, por meio do investimento em processos educacionais, culturais e científicos, baseados nas primeiras linhas do texto constitutivo da Unesco: "(...) uma vez que as guerras se iniciam nas mentes dos homens, é nas mentes dos homens que devem ser construídas as defesas da paz (...)"[14]. Nos anos seguintes, já nas décadas de 1960 e 1970, as discussões enveredaram-se para as relações entre cultura, política e identidade, frente às denominadas guerras coloniais e aos processos de descolonização que davam novas configurações ao mundo. Posteriormente, o conceito de *desenvolvimento endógeno* é valorizado nos processos culturais em marcha nos países e, finalmente, nas últimas décadas, são enfocados a cultura, a democracia e os direitos humanos em sociedades multiculturais, questões presentes nas declarações, convenções e recomendações da primeira década do século XXI, a exemplo da Convenção da Diversidade Cultural e da Recomendação do Patrimônio Imaterial.

14. Constituição da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, adotada em 16 de novembro de 1945. Ver: http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001472/147273por.pdf. Última consulta realizada em 16 de abril de 2016.

> *“O documento firmado em Salvador é claramente estruturado em quatro divisões: 13 preâmbulos, 13 diretrizes, 13 propostas de linhas de ação e 3 recomendações. Parte, portanto, da sua base em documentos anteriores e do que se entende por Museus, Patrimônio e Cultura, à montagem de uma estrutura institucional.”*

O investimento ideológico da Unesco, nas últimas décadas, representado em temas vinculados à diversidade cultural e à democracia[15], está expresso no preâmbulo da Declaração de Salvador, onde se afirma que

> os processos e sistemas democráticos contribuem para o desenvolvimento social, político e cultural, a ampliação da acessibilidade, a salvaguarda dos direitos de representação nas instituições culturais, o aperfeiçoamento da gestão cultural e a garantia da liberdade de criação e expressão dos indivíduos e grupos sociais[16].

Evidencia-se a compreensão dos processos democráticos e dos direitos culturais como essenciais para o exercício da liberdade. A memória e o patrimônio, ademais, são tratados como direitos de todo cidadão, e, nesse sentido, destaca-se o papel que os museus podem exercer em relação “à apropriação criativa da memória e do patrimônio como parte dos direitos socioculturais” dos cidadãos ibero-americanos. Por esse caminho, e na esteira da *utopia museal*, os museu são considerados como

> práticas sociais relevantes para o desenvolvimento compartilhado, como lugares de representação da diversidade cultural dos povos ibero-americanos, que partilham no presente memórias do passado e que querem construir juntos uma outra via de acesso ao futuro, com mais justiça, harmonia, solidariedade, liberdade, paz, dignidade e direitos humanos[17].

Em termos conceituais e na forma como são entendidos os museus, a Mesa-Redonda de Santiago é tomada como referência principal para a Declaração de Salvador. Em 1972, frente às mais diversas mudanças sociais e políticas que ocorriam na América Latina, os profissionais

15. STENOU, Katérina. Unesco and the issue of Cultural Diversity – Review and Strategy, 1946 – 2004. A Study based on officiel documents. Paris, 2004.

16. Declaração de Salvador. I Encontro Ibero-Americano de Museus. Salvador, 2007.

17. Idem.

reunidos em Santiago, no Chile, durante a presidência de Salvador Allende, acordaram a concepção do "museu integral", "destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural"[18]. Os museus, no documento, são entendidos como instituições a serviço da sociedade, tendo como desafios as mudanças sociais, a "correção de injustiças históricas", a "participação e engajamento de amplos setores da sociedade", a produção de "exposições que se relacionem aos problemas das comunidades", as "críticas sobre os processos de desenvolvimento" e o protagonismo de seus processos educativos[19].

Em 2007, o discurso sobre a museologia assume tom semelhante, e os museus são compreendidos

> como instituições dinâmicas, vivas e de encontro intercultural, como lugares que trabalham com o poder da memória, como instâncias relevantes para o desenvolvimento das funções educativa e formativa, como ferramentas adequadas para estimular o respeito à diversidade cultural e natural e valorizar os laços de coesão social das comunidades ibero-americanas e sua relação com o meio ambiente[20].

O preâmbulo da Declaração de Salvador, ademais, utiliza-se de uma relação situacional, contextual e geográfica, baseada, de um lado, na consolidação da noção de um Espaço Cultural Ibero-Americano presente na Carta Cultural Ibero-Americana de 2006 e, de outro, na base institucional já existente na conformação da Organização dos Estados Ibero-Americanos e da Secretaria Geral Ibero-Americana. Desse modo, sublinha-se o recorte geográfico e setorial de atuação do Programa nascente, ao evidenciar-se a necessidade de "criação de mecanismos multilaterais de cooperação e desenvolvimento de ações conjuntas no campo dos museus e da museologia dos países ibero-americanos", de "articulação entre instituições", e ao ser

"Em 1972, frente às mais diversas mudanças sociais e políticas que ocorriam na América Latina, os profissionais reunidos em Santiago, no Chile, na presidência de Salvador Allende, acordaram a concepção do "museu integral" (...)."

18. Declaração de Santiago do Chile – Mesa-Redonda de Santiago do Chile – Icom, 1972 – Tradução Marcelo M. Araújo e Mª Cristina Bruno.

19. Idem.

20. Declaração de Salvador. I Encontro Ibero-Americano de Museus. Salvador, 2007.

"O preâmbulo da Declaração de Salvador, ademais, utiliza-se de uma relação situacional, contextual e geográfica baseada, de um lado, na consolidação da noção de um Espaço Cultural Ibero-Americano presente na Carta Cultural Ibero-Americana de 2006 e, de outro, na base institucional já existente na conformação da Organização dos Estados Ibero-Americanos e da Secretaria Geral Ibero-Americana."

destacada a importância da geração de mecanismos de intercâmbio e o reconhecimento de "participação de todos os países da Ibero-América"[21].

21. Idem.

As diretrizes apresentadas na segunda parte do documento reforçam as concepções de museus, cultura e patrimônio trabalhadas na primeira parte do texto e definem certas indicações para a implantação das políticas públicas para os museus. Concebe-se, então, a cultura como "bem de valor simbólico", "direito de todos e fator decisivo para o desenvolvimento integral e sustentável" e o valor da Diversidade Cultural para a dignidade social e o desenvolvimento integral do ser humano. Além disso, reforça-se a ideia dos museus "a serviço da sociedade", como "práticas sociais estratégicas para o desenvolvimento dos países ibero-americanos e como processos de representação das diversidades étnica, social, cultural, linguística, ideológica, de gênero, de credo, de orientação sexual e outras" e do direito à memória "dos grupos e movimentos sociais". Grupos historicamente excluídos das políticas culturais são afirmados como prioridades no conjunto da diversidade do patrimônio cultural, quando se busca a "plena participação em todos os níveis da vida cidadã" dos "povos indígenas, afrodescendentes e populações migrantes e imigrantes".

As diretrizes perpassam a noção dos museus como espaços de "comunicação, investigação, documentação e preservação da herança cultural", com a missão de educação para a transformação da realidade social, buscando também a "valorização dos diversos tipos de museus", enfatizando os "museus comunitários, ecomuseus, museus de território,

museus locais, museus de resistência e de direitos humanos". Nesse ponto, reforça-se a ideia de "processo museológico" como "exercício de leitura do mundo que possibilita aos sujeitos sociais a capacidade de interpretar e transformar a realidade para a construção de uma cidadania democrática e cultural propiciando a participação ativa da comunidade no desenho das políticas museais".

Na terceira parte do documento são propostas linhas de ação que concretizam os conceitos e ideias apresentados, entre as quais se encontram: (1) a criação do Programa Ibermuseus; (2) da Rede Ibero-Americana de Museus, voltada a instituições públicas, privadas e profissionais; (3) do Programa de Formação e Capacitação; (4) a instituição do Cadastro de Museus Ibero-Americanos; (5) do Observatório dos Museus Ibero-Americanos; (6) do Portal Ibermuseus; (7) o fomento à circulação de bens e exposições; (8) o estímulo ao desenvolvimento de sistemas de classificação; (9) de uma linha editorial; (10) do combate ao tráfico ilícito de bens culturais; (11) a criação de uma agenda comum para o Ano Ibero-Americano de Museus em 2008; (12) a organização de eventos; (13) articulação entre os museus e as comemorações de efemérides históricas, como o bicentenário das independências e bicentenário da chegada da família real ao Brasil. Trata-se, afinal, do delineamento de linhas específicas para a execução de projetos, o que revela a exequibilidade e possibilidade de institucionalização daquilo que fora antes estabelecido como definições gerais.

> *"(...) reforça-se a ideia dos museus "a serviço da sociedade", como "práticas sociais estratégicas para o desenvolvimento dos países ibero-americanos e como processos de representação das diversidades étnica, social, cultural, linguística, ideológica, de gênero, de credo, de orientação sexual e outras" e do direito à memória "dos grupos e movimentos sociais."*

> *"As linhas de ação de Educação e Museus e de Curadoria são, desde 2010, as principais iniciativas do Programa que permitem o fomento direto a instituições, museus, associações, organizações, coletivos e outros "processos de memória", por meio de editais de concorrência pública."*

Finalmente, entre as três recomendações finais, estabelece-se o compromisso de financiamento das propostas pelos Estados-Nação de maneira multilateral, o fomento a políticas públicas de comunicação, educação, preservação e investigação em museus e a promoção do turismo cultural no Espaço Ibero-Americano.

Programa Ibermuseus – processo para a sua estruturação

Do comprometimento dos países signatários da Declaração de Salvador à colocação em marcha do Programa Ibermuseus travaram-se muitos encaminhamentos burocráticos e políticos, observados desde junho de 2007 até a efetivação do Programa em 2008. O documento de Salvador foi discutido na X Conferência Ibero-Americana de Ministros de Cultura de Valparaíso (julho de 2007), quando os representantes ali presentes acordaram ratificar a Declaração de Salvador da Bahia[22].

Em novembro do mesmo ano, na XVII Cúpula de Chefes de Estado e de Governo de Santiago do Chile, o documento foi levado para aprovação e inserção no *Programa de Acción – XVII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno*, que definiu pela aprovação da Iniciativa Ibermuseus, o que supõe a participação de ao menos três países, e a garantia orçamentária de ao menos 150.000€ anuais[23]. Na Cúpula de Chefes de Estado e de Governo de São Salvador, em outubro de 2008, foi decidida, finalmente, a transformação da Iniciativa em Programa[24], o que foi garantido pelo compromisso formalmente assumido por dez Estados-Nação e pela definição de um orçamento para o seu funcionamento.

22. X Conferência Ibero-Americana de Cultura – Declaração de Valparaíso (2007).

23. Manual Operativo de la Cooperación Iberoamericana. Disponível na Secretaria Geral Ibero-Americana e na Organização dos Estados Ibero-Americanos. Inicialmente, fizeram parte da Iniciativa, como financiadores, Brasil, Colômbia e Espanha.

24. Programa de Acción de San Salvador (2008); Manual Operativo de la Cooperación Iberoamericana. Aprobado en la XX Cumbre Iberoamericana de Mar del Plata (2010). Para ser aprovado como Programa Ibero-Americano deve-se ter um orçamento operativo mínimo que assegure o seu alcance e a sua sustentabilidade. Este orçamento mínimo anual é de 250.000 euros para os Programas que somente incorporem atividades de cooperação técnica, e de 500.000 euros para aqueles com incorporação de fundos ou outras atividades de Cooperação Financeira. Para a transformação em Programa Ibero-Americano, o Ibermuseus contou então com a inclusão dos seguintes países financiadores, que se juntaram ao Brasil, à Colômbia e à Espanha: Argentina, Chile, Equador, México, Portugal, República Dominicana e Uruguai.

Percebe-se, nesse processo, a senda que parte do compromisso canalizado dos representantes da área dos museus em Salvador, com base em articulações e organizações internas em cada país, como no caso do Ibram[25] e da Política Nacional de Museus no Brasil[26] e em outros contextos, como Espanha, Colômbia e Chile[27], e desemboca no compromisso de ministros de cultura e, finalmente, na ratificação do documento em reunião de chefes de Estado e na aprovação do Programa. A tabela abaixo resume esse processo, com a listagem dos eventos e resultados:

Tabela I

Data	Local	Evento	Resultado
26 a 28 de jun. de 2007	Salvador, Bahia, Brasil	I Encontro Ibero-Americano de Museus	Declaração de Salvador
26 e 27 de jul. de 2007	Valparaíso, Chile	X Conferência Ibero-Americana de Ministros de Cultura	Ratificação da Declaração de Salvador
8 a 10 de nov. de 2007	Santiago, Chile	XVII Conferência Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo	Aprovação da Iniciativa de Cooperação Ibero-Americana Ibermuseus / Definição de 2008 como "Ano Ibero-Americano de Museus"
29 a 31 de out. de 2008	San Salvador, El Salvador	XVIII Conferência Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo	Transformação da "Iniciativa Ibermuseus" em "Programa Ibermuseus"

"Embora o Comitê Intergovernamental do Programa Ibermuseus e sua Unidade Técnica tenham tentado, entre 2010 e 2015, inserir critérios que beneficiassem projetos e processos de regiões de baixo IDH, cidades interioranas, processos inclusivos de envolvimento comunitário e de valorização da Diversidade, em todas as edições do prêmio o fomento convergiu sistematicamente para as instituições e regiões mais fortes, do ponto de vista econômico e político."

25. Ibram – Instituto Brasileiro de Museus, criado pela Lei nº 11.906 de 2009.

26. Ver a tese de Simone Flores Monteiro, denominada "Política Pública para Museus no Brasil: o lugar do Sistema Brasileiro de Museus na Política Nacional de Museus", defendida em janeiro de 2015, no âmbito do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa.

27. Redes de Museos en Iberoamérica – Propuestas para la articulación y el fortalecimiento de las instituciones museísticas en el espacio iberoamericano. Ministerio de Cultura. España, 2009. Ana Azor Lacasta – texto introdutório.

Acervo de imagens do Programa Ibermuseus

"Memória e mudança social" foi o tema do VII Encontro Ibero-Americano de Museus, realizado em Barranquilha (Colômbia), em outubro de 2013. Na ocasião, os representantes dos órgãos responsáveis pelos museus da Ibero-América debateram sobre o contexto do setor na região e alinharam políticas públicas para a área museal.

A partir dos encaminhamentos e compromissos firmados, estabeleceu-se, em Brasília, o escritório do Programa Ibermuseus. Os representantes dos países ibero-americanos passaram a se reunir anualmente, em Comitê Intergovernamental, para deliberar acerca das linhas de ação do programa: educação, patrimônio em risco, curadoria, observatório ibero-americano de museus, formação, capacitação, sustentabilidade, e a realização com periodicidade anual do Encontro Ibero-Americano de Museus. Além dos projetos executados de forma direta, anualmente são lançados prêmios, editais e convocatórias públicas, abertas a instituições museológicas e a candidaturas dos países ibero-americanos. Este é o caso dos editais de Curadoria e de Educação analisados na próxima sessão deste artigo.

Programa Ibermuseus – pragmatismo estruturado e três tipos de concentração

As linhas de ação de Educação e Museus e de Curadoria são, desde 2010, as principais iniciativas do Programa que permitem o fomento direto a instituições, museus, associações, organizações, coletivos e outros "processos de memória", por meio de editais de concorrência pública.

O Prêmio Ibero-Americano de Educação e Museus chegou à sua sexta edição no ano 2015, mantendo-se assim como a convocatória mais estável do Ibermuseus, com edição anual desde 2010. Já o edital *Conversaciones*[28] possuiu três edições, com premiações a projetos em 2010, 2011 e 2015. Os editais lançados alcançaram grande repercussão na Ibero-América, com um incremento anual no número de participações. Entretanto, de acordo com os dados das várias edições dos prêmios, percebe-se a concentração dos recursos em ao menos três aspectos, ou escalas: a. entre os países mais desenvolvidos (considerando o IDH); b. entre os mais destacados centros econômicos e políticos nesses países e c. entre grandes museus, instituições tradicionais e outras com maior facilidade de captação[29]. Embora o Comitê Intergovernamental do Programa Ibermuseus e sua Unidade Técnica tenham tentado, entre 2010 e 2015, inserir critérios que beneficiassem projetos e processos de regiões de baixo IDH, cidades interioranas, processos inclusivos de envolvimento comunitário e de

> *"Embora o Comitê Intergovernamental do Programa Ibermuseus e sua Unidade Técnica tenham tentado, entre 2010 e 2015, inserir critérios que beneficiassem projetos e processos de regiões de baixo IDH, cidades interioranas, processos inclusivos de envolvimento comunitário e de valorização da Diversidade, em todas as edições do prêmio o fomento convergiu sistematicamente para as instituições e regiões mais fortes, do ponto de vista econômico e político."*

28. Convocatória do Programa Ibermuseus destinada a financiar projetos de curadoria conjunta entre duas instituições ou mais, de países diferentes. Para tanto, são apoiados projetos expositivos e de circulação de acervos museológicos para o intercâmbio entre instituições de países da Ibero-América.

29. Para tanto, foram considerados os dados coletados sobre os resultados dos editais das duas linhas de ação até o ano 2015.

> *"A concentração dos projetos beneficiados entre os centros políticos e econômicos dos países ibero-americanos está, por sua vez, associada à forte concentração de instituições e projetos oriundos de tais contextos."*

valorização da Diversidade, em todas as edições do prêmio o fomento convergiu sistematicamente para as instituições e regiões mais fortes, do ponto de vista econômico e político.

A primeira escala de concentração, a dos países mais desenvolvidos, é explicitada quando os mesmos são agrupados entre aqueles de IDH Muito Alto, de IDH Alto e de IDH Médio. Em todos os pleitos foram beneficiadas 63 instituições, que receberam o total de US$ 785.000,00. Das 63 beneficiárias, apenas uma instituição é proveniente do grupo de países com IDH mais baixo, sendo todas as demais de IDH Alto e Muito Alto:

Tabela II
Países agrupados por IDH

IDH Muito Alto	IDH Alto	IDH Médio
Andorra, Argentina, Chile, Espanha, Portugal	Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, Mexico, Panamá, Peru, Uruguai, Venezuela	Bolívia, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Paraguai, República Dominicana

Fonte: a partir de dados do PNUD 2014.

Gráfico I
Número de instituições beneficiadas por país[30]
Editais de Educação e Museus / *Conversaciones*

Argentina	Brasil	Chile	Colômbia	Costa Rica	Cuba	El Salvador	Equador	Espanha	Holanda	México	Peru	Portugal	Uruguai
8	14	4	7	1	4	1	1	9	1	3	1	5	4

Fonte: a partir de dados do Programa Ibermuseus.

30. Para a contabilização foram consideradas as instituições que receberam diretamente os desembolsos e, no caso do edital *Conversaciones*, também as instituições beneficiadas indiretamente (instituições cooperantes). Nesse caso, embora os desembolsos fossem depositados nas contas das instituições proponentes, os projetos eram de execução coordenada entre as instituições envolvidas. Ademais, o edital permitia a coparticipação de instituições de fora da região ibero-americana, desde que em cooperação com alguma instituição ibero-americana. Tal é o caso da Holanda, que figura como país beneficiado pelo projeto "Compartilhando Coleções e Conectando Histórias", apresentado pelo Museu Emílio Goeldi (Brasil) juntamente com o *National Museum of Ethnology* (Holanda).

Ao ser observado o índice de concentração dos projetos entre os grupos de IDH, considerando o número médio de projetos por país beneficiado em cada grupo de IDH, a concentração evidencia-se entre aqueles de IDH mais alto.

Tabela III
Índice de projetos beneficiados por agrupamento de países/IDH

Grupo de IDH	Número de países	Projetos beneficiados	Índice
Muito Alto	6	27	4,50
Alto	11	35	3,18
Médio	6	1	0,17

Fonte: a partir de dados do Programa Ibermuseus e do PNUD 2015.

A segunda escala de concentração diz respeito à canalização dos recursos para instituições localizadas em destacados centros políticos e econômicos. Considerando os projetos executados em instituições das capitais nacionais e regionais[31], frente àqueles executados no interior ou de forma itinerante: 65% das instituições beneficiadas foram de capitais, enquanto 35% de regiões interioranas ou referentes a projetos itinerantes[32].

A concentração dos projetos beneficiados entre os centros políticos e econômicos dos países ibero-americanos está, por sua vez, associada à forte concentração de instituições e projetos oriundos de tais contextos. Cumpre, entretanto, frisar a necessidade de gerar e aperfeiçoar mecanismos que estimulem e valorizem a participação de instituições de regiões mais distantes, que em muitas ocasiões sequer tomam conhecimento dos editais e chamadas públicas.

Finalmente, a terceira escala de concentração refere-se à que está associada a grandes grupos institucionais e com grande capacidade de captação, ou museus nacionais, e aos processos museais tradicionais com estruturas e equipes técnicas qualificadas. Trata-se, aqui, de um cruzamento de dados mais complexo, em virtude das relações estabelecidas entre as instituições, os grupos sociais e as empresas que patrocinam os projetos, diretamente ou por meio de incentivos fiscais. Destaca-se, neste caso, a baixa participação direta de grupos e movimentos sociais organizados, ou

31. Foram tratadas como capitais regionais aquelas referentes ao segundo nível das administrações públicas, sejam capitais de estados ou províncias, como nos casos do México, Brasil, Argentina, ou de Comunidades Autônomas, como no caso espanhol, e Distritos, como no caso português.

32. De acordo com dados e relatórios do Programa Ibermuseus, disponíveis na sede do Programa em Brasília e no escritório regional da OEI. As listas de instituições beneficiadas estão disponíveis no website do Programa Ibermuseus: www.ibermuseus.org. Acesso em: 15 de abril de 2016. Das 63 instituições beneficiadas, 41 são oriundas de capitais nacionais e regionais, e 22 de cidades interioranas ou projetos itinerantes.

33. De acordo com consultas aos resultados dos editais disponíveis no Portal Ibermuseus.

34. O último documento da Unesco referente a Museus havia sido publicado em 1960 – Recommendation concerning the Most Effective Means of Rendering Museums Accessible to Everyone.

> *"A análise das instituições que receberam recursos dos editais do Programa Ibermuseus aponta para um desvio relativo à orientação original do Programa, qual seja, a de fomentar processos de base comunitária, oriundos de grupos tradicionalmente excluídos das políticas públicas."*

mesmo de populações sistematicamente excluídas das políticas públicas.

A análise das instituições que receberam recursos dos editais do Programa Ibermuseus aponta para um desvio relativo à orientação original do Programa, qual seja, a de fomentar processos de base comunitária, oriundos de grupos tradicionalmente excluídos das políticas públicas. Em grande parte dos projetos focados em tais grupos, há uma espécie de tutela de instituições mais fortes, seja politicamente, tecnicamente ou economicamente. Há considerável destinação do fomento a instituições de grande porte, sejam elas privadas, como a Fundação La Caixa, da Espanha, a Bienal de São Paulo, Fundação Serralves, ou museus tradicionais, como o Museu Emilio Goeldi e o Museu Nacional da Colômbia, apoiados em edições da convocatória *Conversaciones.*

Entre os quarenta e cinco projetos fomentados pelo edital de Educação e Museus de 2010 a 2015, ao menos dezenove foram de associações e fundações privadas. O restante dos recursos dividiu-se entre instituições públicas nacionais ou descentralizadas, sejam elas museus nacionais ou instituições vinculadas a outras entidades como universidades, ministérios ou secretarias[33]. Entre as instituições privadas, o que chama a atenção é a presença de instituições ligadas a grandes empresas, que estabelecem fundações de cultura e de memória a fim de desenvolver projetos de inserção nas comunidades onde atuam, como a Associação Memorial Minas Gerais Vale, o Museu de Artes e Ofícios (financiado por incentivos fiscais e apoio de grupos como a construtora Andrade e Gutierrez, a telefônica Oi, a Gerdau e o Banco Itaú), o Museu da Língua Portuguesa e o Museu do Futebol (ambos com concepção e apoio da Fundação Roberto Marinho), dentre outros.

Seguindo por essa vereda, é possível perceber certa deturpação do sentido original das políticas públicas inclusivas. Concretamente, trata-se de examinar o sentido que há em favorecer instituições amplamente favorecidas e atendidas.

Não se trata de questionar o mérito dos projetos ou das próprias instituições, mas de enfatizar as contradições impostas no fomento a grupos consolidados, sendo que o Programa se propõe ou se propunha inicialmente a financiar iniciativas de base comunitária e processos museais de grupos historicamente isolados das dinâmicas da gestão pública. Ainda que alguns projetos envolvam tais grupos sociais, o protagonismo de sua gestão segue concentrado em grandes instituições. Mesmo com a participação de alguns grupos e projetos de base comunitária, esses não configuram a maioria no recebimento do fomento.

Evidentemente, a concentração dos recursos dá-se também pelo maior número de inscrições de instituições provenientes das três escalas de concentração apresentadas: os países de IDH mais alto, os grandes centros econômicos e políticos e as instituições com recursos e equipes qualificadas. Entretanto, há de ser levada em conta a necessidade de um Programa de Cooperação Internacional como o Ibermuseus, dadas as suas fontes e conceitos de inspiração e o interesse nos processos de redução de concentração de renda.

Ademais, os processos de informatização, participação digitalizada e, sobretudo, o afastamento que ocorre entre os centros gestores (Unidade Técnica Ibermuseus) e as bases comunitárias evidenciam a ilusão de fluidez dos processos comunicacionais contemporâneos, seja para a divulgação das linhas de fomento, seja para a disseminação e efetivação da participação.

> *“ (...) é possível perceber certa deturpação do sentido original das políticas públicas inclusivas. Concretamente, trata-se de examinar o sentido que há em favorecer instituições amplamente favorecidas e atendidas.”*

Considerações finais

A Declaração de Salvador (2007) contribuiu para reavivar o debate acerca das políticas públicas para os museus na Ibero-América e também no âmbito global. Suas inquietudes, inspiradas na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, reverberaram recentemente na "Recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e coleções, de sua diversidade e de sua função na sociedade", aprovada e divulgada pela Unesco, em 2015. A referida Recomendação constitui-se, a rigor, num dispositivo norteador dos organismos voltados para o setor museal[34].

Os problemas colocados pela Declaração de Salvador enfatizaram e trouxeram à tona debates acerca da função social dos museus nas sociedades contemporâneas. Esses debates foram fortalecidos nos últimos dez anos e contribuíram para a construção de políticas culturais. Entretanto, conforme foi discutido neste artigo, ao transformar algumas ideias em Programa, com orçamento e estrutura para a sua execução, o resultado mostrou-se, em alguns pontos, distante do que foi pensado. A concentração em três escalas evidenciou e evidencia as limitações do Programa Ibermuseus, mas também propõe desafios para o seu fortalecimento, para a sua reimaginação.

A desconcentração do fomento e o favorecimento da diversidade cultural de grupos sociais tradicionalmente excluídos das políticas culturais são essenciais, considerando as agendas de cooperação cultural internacional e as perspectivas de uma Museologia Social de acordo com os preceitos da Declaração de Salvador. A ênfase obsessiva nos projetos, de que fala J. P. Boutinet (2002), favorece, de um lado, as instituições tradicionais e, de outro, a "responsabilidade social corporativa" de grandes grupos. Mais que mecanismos de direcionamento do fomento, recomenda-se meios de reconhecimento e incentivo das práticas e processos culturais, complexos, dinâmicos e alheios às categorizações fechadas presentes nas definições dos editais públicos.

Os editais acabam por beneficiar o mérito cartorial, documental, jurídico e a cultura da assim chamada "boa gestão" dos projetos culturais, sobrepondo-se à justa gestão de processos culturais. Talvez por facilidade

de articulação, considerando uma sociedade mais sujeita e afeita a MBAs que a investigações aprofundadas, mais aberta e receptiva a processos doutrinários de administração de *stakeholders* do que a exercícios de reflexão que possibilitem debates acerca das dinâmicas culturais contemporâneas, talvez, nessa vereda, os museus tenham alguma coisa a dizer e alguma contribuição a dar. Em tempos de estratégias que miram a geração de resultados quantificáveis e monetizáveis, a compreensão de dinâmicas culturais é minada, havendo poucos recursos adicionais para a sua inclusão nas discussões sobre as políticas públicas. Dois são os principais beneficiados com as políticas de editais públicos, tal como se organizam: grupos especializados em gestão e grandes instituições com equipes de especialistas, na maior parte das vezes localizados em contextos mais ricos e com melhores IDHs.

Algumas questões emergem, então, desse contexto e permanecem abertas, como sugestões para reflexões: de que maneira poderiam ser aprimorados os processos e projetos de Cooperação Internacional do Ibermuseus, de forma a retomar a sua inspiração e favorecer os grupos para os quais deveria ser destinado? O que fazer com a contradição de chamamentos voltados ao desenvolvimento comunitário, à educação ou à própria emancipação de sujeitos, mas que se encerram nos serviços dos grupos de especialistas ligados às grandes instituições? Como não reproduzir o aumento do fomento a um mercado de gestão dominado por grupos especializados em chamadas públicas?

> *" (...) ao transformar algumas ideias em Programa, com orçamento e estrutura para a sua execução, o resultado mostrou-se, em alguns pontos, distante do que foi pensado. A concentração em três escalas evidenciou e evidencia as limitações do Programa Ibermuseus, mas também propõe desafios para o seu fortalecimento, para a sua reimaginação."*

> *"Os editais acabam por beneficiar o mérito cartorial, documental, jurídico e a cultura da assim chamada "boa gestão" dos projetos culturais, sobrepondo-se à justa gestão de processos culturais."*

No contexto de manutenção de editais públicos baseados na objetividade dos projetos e na ideia da boa gestão, quanto mais nos distanciamos do local, quanto mais diminuímos a escala e nos aproximamos da ideia do global, do universal, maior se torna o risco de políticas que fomentem a concentração de recursos e a manutenção de discursos hegemônicos. Parte da solução estaria em processos de descentralização de comitês de análise, inserção de grupos sociais na elaboração das políticas e na definição de distribuição de recursos, de forma que os processos deixem de ser unicamente técnico-setoriais e passem a ser considerados no âmbito do interesse de grupos sociais. ■

Marcelo Lages Murta é Doutorando em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, Portugal, com bolsa da CAPES. Possui mestrado em Cooperação Internacional e Desenvolvimento pela Universidade da Cantabria, (Espanha), e graduação em História pela UFMG. Tem experiência em Políticas Públicas, Cultura e Cooperação Internacional, tendo atuado como consultor da Unesco no Iphan e no Ministério da Cultura, como Consultor de Projetos do Programa Ibermuseus/OEI, parecerista do MinC e projetos de Memória e Patrimônio em Minas Gerais.

Mario de Souza Chagas é poeta, possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio – 1976), Licenciatura em Ciências pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ – 1980), mestrado em Memória Social pela Unirio (1997) e doutorado em Ciências Sociais pela UERJ (2003). É membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico Brasileiro. Atualmente é professor da Unirio, com atuação na Escola de Museologia e no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), é coordenador técnico do Museu da República (Ibram/MinC), professor visitante da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), professor colaborador do Programa de Pós-graduação de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), conselheiro científico do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), membro do conselho consultivo dos Cadernos do Ceom da Unochapecó e dos Cadernos de Sociomuseologia da ULHT. Tem experiência no campo da museologia e da museografia, com ênfase na museologia social, nos museus sociais e comunitários, na educação museal e nas práticas sociais de memória e patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. "A nova esquerda: uma visão a partir do sul", Filosofia Política, vol. 6, 2000.

Banco de Boas Práticas em Ação Educativa. Programa Ibermuseus. Disponível em www.ibermuseus.org. Acesso em: 10 de abril de 2016.

BOUTINET, J. P. Antropologia do Projeto. Porto Alegre: Artmed, 2002.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: Cadernos do Ceom – Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Ano 27, n. 41. Unochapecó, 2014.

Declaração da Cidade de Salvador, 2007. Encontro Ibero-Americano de Museus. Programa Ibermuseus. Salvador, 2007.

FREIRE, P. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. Coleção Leitura – 25a edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LACASTA, Ana Azor. El Programa Ibermuseos y los Encuentros iberoamericanos de museos como herramientas de cooperación. In: Museos. Es . Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madri, 2012.

Mesa-redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972 / José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos (Organización). – Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, 2012.

Panorama dos Museus na Ibero-América. O estado da questão. Observatório Ibero-Americano de Museus. Programa Ibermuseus. Madri, 2012.

PRIMO, Judite (Org.). Museologia e património: documentos fundamentais. In: Caderno de Sociomuseologia, v. 15, n. 15 (1999), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Programa de Acción – XVII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno. Secretaria General Iberoamericana, 2007.

Programa Ibermuseus – Relatório de atividades 2014. Outubro, 2014. Unidade Técnica do Programa Ibermuseus.

RANCIÈRE, J. (2010). O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una espistemología del Sur. Instituto Internacional de Derecho y Sociedad / Programa Democracia y Transformación Global, Lima, 2010.

STENOU, Katérina. Unesco and the issue of Cultural Diversity – Review and Strategy, 1946 – 2004. A Study based on officiel documents. Paris, 2004.

Unesco. Recommendation Concerning the Protection an Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society. Unesco, 2015.

UPRIMNY, Rodrigo. The recent transformation of Constitutional Law in Latin America: Trends and Challenges. Texas Law Review, June 2011.

X Conferência Ibero-Americana de Cultura – Declaração de Valparaíso. Secretaria Geral Ibero-Americana, 2007.

ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE JOINVILLE

PATRIMÔNIO CULTURAL, MEMÓRIAS E OFÍCIOS

GIANE MARIA DE SOUZA E ALINE DIAS KORMANN

Introdução

O Complexo da Estação da Memória é um espaço de memória localizado na antiga Estação Ferroviária de Joinville. Construída em 1906, é um importante exemplar de edifício ferroviário do sul do Brasil e um marco no processo de formação econômica e social do norte e nordeste de Santa Catarina. Sua arquitetura e ligação afetiva com a memória dos trabalhadores ferroviários e a sociedade o transformaram em um bem cultural de extrema importância para a cidade. Em 2008, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) realizou o tombamento da Estação, classificando-a como patrimônio arquitetônico do Brasil. No mesmo ano, o Complexo foi (re)inaugurado como Estação da Memória, e dois anos depois foi criada como uma unidade da Fundação Cultural e da Prefeitura Municipal de Joinville, pelo Decreto nº 17.008, de 30 de agosto de 2010.

No início do primeiro semestre de 2009, o Setor de Educação da Estação da Memória apresentou para a Gerência de Patrimônio, Ensino e Artes da Fundação Cultural de Joinville um Programa de Educação Patrimonial que seria posteriormente realizado em parceria com a Secretaria Municipal de Educação. O Programa vislumbrava uma série de ações que teriam como norte programático a educação patrimonial alicerçada nos debates sobre o patrimônio cultural material e imaterial. Como um guarda-chuva, o Programa previa uma série de projetos, entre eles, um projeto-piloto denominado Encontros com a Memória. O escopo era estabelecer conexões entre o conteúdo disciplinar da Secretaria de Educação (educação formal) e o Programa de Educação Patrimonial em Museus (educação não formal).

A formatação do Projeto Encontros com a Memória trabalhava a partir da comunicação museológica da Estação da Memória, a ocupação e apropriação do lugar como espaço de memória, mas também como ligação entre os ferroviários e seu passado de trabalho por meio das lembranças daquilo que não estava exposto nas vitrines da Estação. Assim, o Projeto vislumbrava

efetivamente ações de salvaguarda do patrimônio material (artefatos da antiga Rede Ferroviária Federal S/A – RFFSA) e imaterial (memórias do ofício, saberes e fazeres dos ferroviários).

A partir do escopo do Projeto, o desenvolvimento das ações dentro do Programa trabalhariam o registro, o processo de musealização, a história por meio das lembranças, os documentos de trabalho e os vestígios do patrimônio histórico e arqueológico encontrados e mapeados na prospecção arqueológica ocorrida no entorno da edificação. Muitos elementos serviam como provocadores das lembranças, como estímulo à memória e como tema gerador para o debate sobre patrimônio cultural e sua relação com o trabalho do ferroviário. Salvaguardar e tornar públicas as memórias coletivas e individuais dos trabalhadores férreos e de seus familiares relacionadas com a história da edificação tornava o patrimônio vivo em relação à memória da cidade.

O Programa foi elaborado em 2008, assim que um corpo técnico do setor educativo foi formado para atuar na Estação da Memória. Em 2009, o Programa de Educação Patrimonial iniciou com o Projeto Encontros com a Memória, que trabalhava bimestralmente com as memórias dos trabalhadores ferroviários em rodas de conversa e atividades lúdicas que provocavam as memórias acerca do trabalho na RFFSA, eixo Paraná/ Santa Catarina e a história da edificação.

Foto: Arquivo Histórico de Joinville

A Ponte do Linguado foi de grande importância para a antiga Estrada Férrea São Paulo – Rio Grande porque foi a sua construção que possibilitou a linha entre o porto de São Francisco do Sul e Joinville. Fonte: Jornal Gazeta de Joinville, n. 262, 4 jun. 1910.

O Projeto de Educação Patrimonial estava em consonância com a Lei n. 11.483, de maio de 2007, que atribuiu ao Iphan a administração dos bens imóveis e móveis da extinta RFFSA por meio do Projeto Preservação do Patrimônio Ferroviário Brasileiro. E, em 2009, quando o Instituto Brasileiro de Museus – Ibram foi criado pela Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009, os técnicos da Estação da Memória aderiram ao Sistema Nacional de Museus e efetuaram o cadastro da instituição junto ao Ibram para estabelecer redes de sociabilidades e conexões políticas de atuação.

"O Complexo da Estação da Memória é um espaço de memória localizado na antiga Estação Ferroviária de Joinville. Construída em 1906, é um importante exemplar de edifício ferroviário do sul do Brasil e um marco no processo de formação econômica e social do norte e nordeste de Santa Catarina."

As ações do Setor Educativo na Estação tornaram-se importantes nas proposições de políticas culturais para os museus de Joinville na última década e efetuaram um diálogo importante com a comunidade por meio de atividades ligadas à preservação do patrimônio cultural, debates e rodas de conversas, encontros e seminários de formação e pesquisa, atendimento especializado às instituições escolares e oficinas dirigidas.

Joinville, em 2010, foi incluída no Programa Nacional de Cidades Históricas, coordenado pelo Iphan junto ao Governo Federal. Havia uma preocupação do município em estruturar seu Sistema e Plano Municipal de Cultura, instituídos pela Lei n. 6.705, de 11 de junho de 2010. O desenho institucional do município foi elaborado seguindo as diretrizes do Sistema Nacional de Cultura. Em 2010, a Estação da Memória recebeu menção honrosa no Prêmio Darcy Ribeiro de Educação em Museus com o Projeto **Encontros com a Memória e Educação Patrimonial**.

Arquivo Histórico de Joinville

Inaugurada em 1906 como parte da Estrada Férrea São Paulo – Rio Grande, a Estação Ferroviária de Joinville marcou o espaço público de Joinville. Na foto em destaque, a multidão espera a chegada do primeiro comboio a Joinville.

Foto: Aline Dias Kormann/ Acervo pessoal

Em foto recente, a Estação Ferroviária de Joinville convertida no Complexo da Estação da Memória.

Todas as ações de educação patrimonial foram debatidas nos Fóruns de Patrimônio Cultural, Museus e Espaços de Memória, organizados semestralmente pelo Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) com a participação da sociedade civil e do Estado, no qual os dois segmentos definiam as prioridades e a elaboração de políticas que qualificassem o acesso aos bens culturais. Também eram discutidas as principais ações de preservação e salvaguarda do patrimônio cultural que bienalmente eram validadas e delegadas nas Conferências Municipais de Cultura. Esse retrospecto emoldura a construção horizontal do processo democrático de políticas culturais e o seu amadurecimento histórico em Joinville.

O Projeto de Educação Patrimonial coordenado pelo Setor de Educação da Estação da Memória seguia ao encontro de todas as diretrizes apontadas pela gestão em cultura no âmbito federal e municipal para a promoção da cidadania, preservação da cultura material e imaterial e respeito à diversidade cultural e étnica presentes em Joinville. O Projeto, enfim, procurava problematizar as múltiplas memórias do trabalho e dos trabalhadores na cidade e seus cruzamentos históricos, sociais, econômicos e culturais no desenvolvimento da cidade.

Refletir sobre a história da Estação Ferroviária era compreender a formação múltipla de Joinville, com suas interfaces produzidas e induzidas pelas memórias, observadas na execução do Projeto. A educação patrimonial auxiliava na formulação e proposição de políticas públicas para dilatar as noções e relações de pertencimento social e cultural da cidade com seus bens tombados.

Os educadores dos museus municipais de Joinville se articularam e criaram um núcleo de Educação Patrimonial chamado Paulo Freire, que mais tarde viria discutir e reivindicar a criação do Sistema Municipal de Museus. O Núcleo Paulo Freire foi o responsável por articular as unidades para apresentar um leque de Programas para a Secretaria de Educação de Joinville com a Gerência de Patrimônio em 2009.

O Setor Educativo da Estação apresentou uma proposta de projeto de educação patrimonial:

> *"Salvaguardar e tornar públicas as memórias coletivas e individuais dos trabalhadores férreos e de seus familiares relacionadas com a história da edificação que tornava o patrimônio vivo em relação à memória da cidade."*

Patrimônio Cultural, Memórias e Ofícios para os alunos do 5º ano do ensino fundamental que possibilitasse outras leituras do patrimônio cultural material e imaterial da cidade de Joinville a partir do trabalho ferroviário como tema gerador. Para isso seria necessário problematizar os processos e transformações tecnológicas históricas nas formas de comunicação e informação no trabalho ferroviário e salvaguardar o telégrafo como objeto histórico e cultural, patrimônio material e instrumento do ofício do telegrafista para provocar preceitos dos saberes e fazeres que envolviam a ferrovia no seu cotidiano de trabalho, como patrimônio imaterial.

Para isso, era preciso possibilitar a percepção da história e memória coletiva do trabalho ferroviário e relacioná-lo ao desenvolvimento econômico do município. Esse artigo remonta as histórias acerca do Projeto de Educação Patrimonial desenvolvido e articula a memória dos técnicos com os saberes ferroviários, numa tentativa de transformar o legado cultural dos trabalhadores em princípios formadores da multiplicidade cultural de Joinville.

Rememorar o Projeto técnico é também salvaguardar o trabalho dos trabalhadores em museus e suas memórias. Ao pensar um tema de pesquisa ou um tema gerador para um projeto educativo, os educadores também se posicionam em suas escolhas teóricas sobre o patrimônio cultural e ao publicá-las partilham memórias.

"Em 2009, o Programa de Educação Patrimonial iniciou com o Projeto Encontros com a Memória, que trabalhava bimestralmente com as memórias dos trabalhadores ferroviários em rodas de conversa e atividades lúdicas que provocavam as memórias acerca do trabalho na RFFSA."

O trabalho como princípio fundante

Os debates conceituais de educação são múltiplos de acordo com as linhas teóricas e metodológicas. Conceitualmente, podemos analisar a educação como processo formal em uma escola ou em espaços informais como os museus. Ambos os espaços são impreterivelmente institucionalizados. Porém, a educação escolar é organizada e planejada por um plano político-pedagógico com uma grade curricular dividida em disciplinas compartimentadas. Dessa forma:

> Um dos principais desafios da política de salvaguarda do patrimônio imaterial é, sem dúvida, sua articulação com as políticas públicas nas áreas da educação, do trabalho, da ciência e tecnologia, do meio ambiente, e outras, estratégia fundamental para a

1. INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTCO N ACIONAL, Iphan. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois.* A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Brasília: DF, 2010.

Foto: Aline Dias Kormann/ Acervo pessoal

Foto da exposição dedicada à história ferroviária de Joinville.

> melhoria e fortalecimento das condições sociais, ambientais e econômicas que permitem a transmissão e a continuidade dos bens imateriais.[1]

O patrimônio cultural é um tema transversal que possibilita uma reflexão sobre as referências culturais que se apresentam cotidianamente no contexto urbano e rural do município e a educação museal pode ser direcionada para um programa de ações que articulem museu, escola, trabalho, ciência e tecnologia.

Dentro da perspectiva metodológica da educação patrimonial, os sentidos da observação e experimentação oportunizam transpor as fronteiras das concepções tradicionais de educação envolvidas no processo formal e informal. Os museus não são compreendidos como educação formal. Entretanto, as instituições escolares são regidas por um plano político-pedagógico que compreende a organização de grades curriculares em processos pedagógicos formais mediados pelo professor. Os museus não trabalham dentro dessa conformação clássica escolar, mas dentro de programas e projetos educativos que mediam conhecimentos produzidos socialmente e cientificamente pelas escolas e por outras instituições.

No intuito de aproximar percepções construídas sobre patrimônio cultural na grade curricular de Joinville, o Projeto abriu a possibilidade de se pensar o conhecimento dentro da escola e do museu, como também, o processo endógeno a essas perspectivas. Até porque o conhecimento científico é produzido em ambas as instituições, embora, nos museus, esses processos não sejam reconhecidos como formais.

O conhecimento tácito elaborado fora das instituições consagradas como museus e escolas começa a adquirir uma importância para o patrimônio cultural imaterial. Desta forma, o trabalho e os trabalhadores começam a ser compreendidos dentro de uma criticidade pedagógica. As experiências e as trajetórias de vida são tratadas como referências culturais, para, enfim, pensar rupturas dos paradigmas estreitos e herméticos dos padrões curriculares alheios à dimensão cognitiva do trabalho.

É relevante uma desconstrução pedagógica e uma problematização dos conteúdos narrativos apresentados pela escola e pelos museus. O museu não pode se restringir a ser apenas uma extensão escolar, mas, pedagogicamente, pode ser um espaço de provocação e de estímulo para repensar a formação escolar e museal. Outros caminhos e novas potencialidades dessa relação complementar entre museus e escolas tornam-se fonte de estudo e de pesquisa, principalmente, em projetos de extensão.

---

1. Instituto do Patrimonio Histórico e Artístco Nacional, Iphan. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois*. A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Brasília: DF, 2010.

A proposta do Projeto, então, não pretendia conceber e ensinar caminhos pedagógicos de apreensão do conhecimento entre museu e escola, mas propor outras formas de se caminhar. Ao relacionar educação patrimonial e trabalho a partir de lugares de referências e de memória, impulsionava-se o debate sobre a patrimonialização de determinados lugares. E a Estação da Memória era um marco referencial do patrimônio ferroviário da região de Joinville. Antes mesmo de reabrir ao público como espaço de memória, os trabalhadores ferroviários já a visitavam com frequência. Depois da inauguração do espaço musealizado como Complexo Cultural, esse fluxo aumentou consideravelmente. A Estação evocava, desde sua criação, novas possibilidades e indagações sobre a dimensão patrimonialista da cidade e do trabalho. Então, perceber a função dialógica desse espaço e sua múltipla dimensão de patrimônio cultural era necessário.

A edificação tombada e restaurada provocava lembranças naqueles que utilizaram esse lugar como fonte de sobrevivência por meio da venda da força de trabalho. Se uma das funções da escola é perceber as apropriações históricas de ocupação humana em diferentes períodos de produção de conhecimento, o trabalho como elemento fundante da relação homem e natureza cria seus primeiros vestígios de materialidade na história, grande parte deles compondo nossos museus de história, coloniais ou não.

Já a educação, para Demerval Saviani[2], compreende a apreensão e a transformação que o homem faz da natureza para a criação dos seus meios de subsistência. Ou seja, ao produzir seus meios de sobrevivência, o homem produz também o conhecimento. A reprodução e a manutenção desse conhecimento seriam o processo educativo, pois o processo educativo é dialógico e dialético e não limita-se ao ambiente escolar.

"A Estação evocava, desde sua criação, novas possibilidades e indagações sobre a dimensão patrimonialista da cidade e do trabalho."

Para Saviani, o processo educativo está inserido no processo de trabalho, como as transformações da natureza são modificações do meio ambiente, que intrinsecamente compreendem alterações do ser humano pelo trabalho conforme suas necessidades históricas.

A proposição do Projeto corroborava com essa conceituação teórica de Saviani, porque, ao mesmo tempo que, epistemologicamente, o conceito de cultura é múltiplo e um vocábulo é construído historicamente, como debate Reinhart Koselleck, a história dos conceitos e a história social são diacrônicas.

Marilena Chaui[3] adverte que a palavra cultura vem do verbo latim *colere*, que significa cuidar, cultivar,

2. SAVIANI, Demerval. Pedagogia histórico crítica: primeiras aproximações. 7ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2000. (Polêmicas do Nosso Tempo, 40).

3. CHAUI, Marilena. Direito à memória: natureza, cultura, patrimônio histórico-cultural e ambiental. In: ________. *Cidadania cultural*: o direito à cultura. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006. p. 103-127.

Os trilhos seguem marcando a paisagem e a memória social de Joinville.

Foto: Aline Dias Kormann/ Acervo pessoal

colher. Nessa perspectiva complexa o cuidado e o cultivo desembocam na questão humana da preservação do patrimônio, que, como já destacou Koselleck, seu conceito é diacrônico, portanto, antagônico e dinâmico conforme as temporalidades que lhe são aferidas.

Ao pensarmos sob o ponto de vista da educação patrimonial, consideramos os aspectos da educação e da cultura, diacrônicos e por isso sofrem diretamente as questões da concretude das sociedades que as formulam. Educação, cultura e trabalho são fios que se entrelaçam e que tecem um pano de fundo do conhecimento transformador da realidade perceptível.

No Projeto oferecido para a Secretaria de Educação, o telégrafo seria o objeto desencadeador para realizar o bordado desse pano de memórias que a Estação provocou na comunidade que a visitava constantemente. O trabalho ferroviário poderia ser representado pela atividade do guarda-freio, do maquinista, do vendedor de bilhetes, do mecânico. Desta forma, os estudantes apresentavam a internet e suas possibilidades de comunicação para os ferroviários e os ferroviários, por sua vez, apresentavam o telégrafo e o código Morse como possibilidade de comunicação para os alunos do ensino fundamental.

"A edificação tombada e restaurada provocava lembranças naqueles que utilizaram esse lugar como meio de sobrevivência por meio da venda da força de trabalho."

Um artefato solto numa estante, ou exposto em uma vitrine de vidro, possui significados e significantes que vão além do objeto em si. Os alunos o observam com curiosidade, mas o objeto é intocável. É desconhecido e distante da realidade cognitiva dos estudantes. Mas, o objeto nas mãos de um ferroviário, explicando a serventia de um determinado instrumento de trabalho e qual sua função social, tem uma dimensão humana e funcional, pedagógica e patrimonial. Os alunos, ao pesquisarem sobre o telégrafo na rede, realizam investigações acerca do conhecimento tácito dos ferroviários.

Para Maria de Lourdes Parreira Horta, os objetos podem e devem proporcionar uma experiência humanizadora, que vai além da aparência e do contexto:

> A informação que o estudo dos objetos culturais nos proporciona vai muito além do que as meras qualidades físicas desses artefatos. Todo objeto corresponde a uma função, à satisfação de uma necessidade, mesmo que esta necessidade não seja mais do que a pura e livre expressão dos sentimentos e as ideias do seu criador – como, no caso, a obra de arte. O desaparecimento e a obsolescência tem a ver com as mudanças nas funções e necessidades. [...] Atrás de cada artefato há uma pessoa, ou muitas pessoas. Descobrir quem eram e como viviam é um fator fundamental para a experiência humanizante que nos é proporcionada pelos objetos do patrimônio cultural.[4]

É imprescindível estabelecer os trilhos entre o presente e o passado vivenciado por indivíduos que se reconhecem nos bens públicos patrimonializados e musealizados. O público escolar, quando visita um museu ou espaço de memória, não se encontra em um lugar perdido em si mesmo, há um processo de reconhecimento social. Quando o lugar inspira questões que podem ser respondidas por pessoas que ali trabalharam, moraram ou viveram, faz com que a edificação se transforme num processo de alteridade, num processo aberto e disposto para si e para outros. O encontro da memória presente com a memória passada abriu novos significados e apropriações do patrimônio construído ao valorizar aquele que fez e fará parte da história do trabalho na cidade.

"É imprescindível estabelecer os trilhos entre o presente e o passado vivenciado por indivíduos que se reconhecem nos bens públicos patrimonializados e musealizados."

Os museus, sobretudo, são agentes de mudança social e de desenvolvimento, impulsionando a apreensão e desconstrução do conhecimento dentro da metodologia da educação patrimonial que se apoia também dentro do preceito da pedagogia histórico-crítica, pois entende o papel fundante do

---

4. HORTA, Maria de Lourdes Parreira. Educação patrimonial: comunicação apresentada na Conferência Latino-Americana sobre a Preservação do Patrimônio Cultural. 1991. p. 11.

Foto: Aline Dias Kormann/ Acervo pessoal

Atividades educativas, culturais e recreativas mantêm o Complexo da Estação da Memória como espaço relevante em Joinville capaz de congregar públicos de diversos segmentos sociais e etários.

trabalho na produção social do saber. Dessa forma, Demerval Saviani[5] esclarece:

> [...] A produção social do saber é histórica, portanto não é obra de cada geração independente das demais. O problema da pedagogia é justamente permitir que as novas gerações se apropriem, sem necessidade de refazer o processo, do patrimônio da humanidade, isto é, daqueles elementos que a humanidade já produziu e elaborou.

Na reinauguração da Estação da Memória em 2008, um dos objetivos da Fundação Cultural de Joinville era de agrupar expoentes do patrimônio material e imaterial do município em seu espaço. Transformar a Estação em um organismo vivo. Para reviver memórias ali experimentadas ou não. Por isso, na sala da bilheteria, monumentalizou-se uma bilheteria de madeira, no centro da sala. Como era nos tempos de funcionamento da Estação Ferroviária, lembravam os ferroviários, quando visitavam o espaço, ladeada por um conjunto imagético de painéis, que traziam sambaquis, fábricas, boi de mamão, bicicletas, candomblé, museus de imigração e outros exemplares de patrimônios da cidade de Joinville, como se na plataforma da Estação vivessem harmoniosamente todas as expressões culturais da cidade. Repetindo a máxima de que a Estação Ferroviária fosse celebrada como transformação social, econômica e cultural da cidade, a Estação da Memória, sobretudo, pretendia ser uma unidade que refletisse sobre a história na sua totalidade. Embora a totalidade nunca consiga ser inventariada plenamente. Porém, a Estação Ferroviária esteve continuadamente em um contexto de tensões, de múltiplas lembranças, de disputas de governos e projetos, de histórias e memórias.

Os trabalhadores que atuaram no funcionamento estrutural da ferrovia representam, dentro desse contexto, um saber fazer ameaçado de desaparecer. Os ferroviários iam e vinham, como o badalo do sino tocado por seu Aroldo, mecânico aposentado da Estação, que vinha visitá-la todo dia e sempre repetia com entusiasmo: "naquele tempo era bom", "todos que trabalhavam comigo morreram", "aqui só tem eu vivo". E era justamente essa fala viva, nostálgica, que o setor de educação queria registrar. Daqueles que ali viveram e trabalharam. Um saber registrado e salvaguardado pelos espaços de memória que o tempo cria.

Ao dar voz ao mecânico, ao telegrafista e ao guarda-freio, observa-se as transformações nas

5. SAVIANI, Demerval. Pedagogia histórico crítica: primeiras aproximações. 7ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2000. Coleção Polêmicas do Nosso Tempo; v. 40. p. 92.

formas de trabalho e o surgimento de novas modalidades de informação e comunicação como a internet e o telefone celular. Contudo, evidencia-se como o patrimônio é inventado, assim como são as tecnologias e as memórias.

Por meio das memórias despertadas, o patrimônio torna-se factível, por isso a história é construída por sujeitos reais, que lutaram, sonharam e permanecem interligados com a memória da edificação. Os trabalhadores inventam as tecnologias e suas memórias como fios que se cruzam, como reitera Ecléa Bosi[6]:

> Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada que, nômades, passamos de uma para outra mão. A história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos.

O trabalho ferroviário faz parte de um passado nostálgico, muitas vezes desconhecido do público escolar. O mundo do trabalho férreo está vivo nas memórias dos homens e mulheres que fizeram parte da história do trabalho ferroviário.

Projeto de Educação Patrimonial

Nessa seção apresentaremos fragmentos do Projeto Patrimônio Cultural, Memórias e Ofícios. Com o objetivo de trabalhar a perspectiva da educação patrimonial, propôs-se dois momentos distintos:

1) ambientação com o espaço musealizado (com os artefatos e os painéis expositivos da plataforma da Estação); 2) aproximação com roda de conversa entre os ferroviários e os alunos do ensino fundamental.

A monitoria preparou recepção dos alunos em frente à Estação da Memória, realizando uma breve explicação sobre as atividades do Projeto e fez convite para uma viagem histórica. Utilizando a bilheteria (artefato) exposta na sala central como ponto de partida, os alunos receberam bilhetes de passagens e passaram pela catraca que fornece o acesso à plataforma. Ali estavam aptos para o embarque na história, tendo em vista que as viagens são motivadas por desejos diversos relacionados ao universo de cada viajante. Partir da experiência individual para trabalhar a história do lugar e da edificação.

A ambiência do espaço se fez necessária para propiciar uma aproximação do trabalhador ferroviário com os estudantes, como forma de "humanizar" a leitura e percepção do objeto exposto no espaço. Se o telégrafo, por exemplo, foi um equipamento criado para suprir as necessidades humanas em uma determinada época, era preciso pensar com os estudantes quais seriam outros mecanismos de comunicação utilizados ao longo da história: cartas, telegramas, telefone, e-mails e facebook. Para impulsionar essa questão foi apresentado um documentário, em vídeo, sobre os ferroviários da antiga Estação Ferroviária de Joinville, com alguns depoimentos de história oral.

O documentário, resultado do Projeto Encontros com a Memória, trabalhava, principalmente, a partir de uma fala de seu José de Mira, a noção do telégrafo e do telegrafista, e a importância desse artefato. O objeto foi apresentado desde o seu processo de produção, funções práticas e simbolismos, relações

6. BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 90.

Foto: Aline Dias Kormann/ Acervo pessoal

Fig. 1 Crianças de escola municipal participam de Roda de Conversa promovida pelo Projeto de Educação Patrimonial. Autoria: Setor Educativo da Estação da Memória. Acervo Estação da Memória.

sociais e culturais das pessoas que o utilizavam e uma explanação de como funcionava o código Morse.

A telegrafia, além de facilitar canais de comunicação na RFFSA, também auxiliava a comunidade. Muitas pessoas procuravam a Estação para enviar recados para seus parentes, comunicados de trabalho. O telegrafista da estação ferroviária era uma pessoa conhecida e bastante procurada pela comunidade. E essas histórias eram rememoradas pelos ferroviários que participaram dos Encontros com a Memória. Era um ofício estratégico na Rede Ferroviária Federal S/A. E por meio desses encontros, entrevistas e contatos, o corpo técnico da Estação da Memória pode estabelecer canais dialógicos entre o saber fazer e as representações surgidas por meio do ofício em si.

Para o funcionamento do sistema ferroviário, o telegrafista cumpria função de comunicador e articulador de complexas conexões e relações sociais. Era preciso codificar falas e mensagens, seus ouvidos tinham que ser atentos, suas mãos ágeis, para enfim, transmitir as informações em códigos,

"Idealizada como um espaço de memórias da cidade de Joinville, a Estação da Memória vivencia hoje um cotidiano de diversidade cultural onde diferentes grupos sociais a reconhecem e visitam, principalmente, aqueles que tiveram suas história ligadas ao movimento da antiga Estação Ferroviária."

como um simulacro do poder imbuído de um ofício que para muitos era sinônimo de curiosidade e orgulho. Os códigos que passavam despercebidos pelos controles políticos eram úteis para usuários da RFFSA e a comunidade do seu entorno. Os telégrafos sustentavam uma rede de informações que integravam a cidade ao restante do país.

Os ofícios como lembranças coletivas relacionavam a história de pertencimento que os ferroviários possuíam com seu trabalho. O espaço de memória, era, antes de tudo, lugar de trabalho recheado de discursos, alguns saudosistas, outros de sofrimento, mas que identificavam os perfis do trabalhador, sua condição social, familiar, o tempo das ferrovias, das fábricas, a ligação da estrada de ferro com o entorno que se descortinava urbanamente.

A estação ferroviária era tratada nas entrevistas orais como um objeto vivo, no qual os ferroviários identificavam os espaços e seus respectivos usos, bem como suas modificações:

> [...] no tempo que eu trabalhava aqui tinha relógio lá em cima, aqui era a entrada da Estação, ali o telégrafo trabalhava [...]. E aqui o pessoal tinha a bilheteria [...] É isso aí. Eu nasci aqui e moro aqui, não tem coisa melhor. [...] Ali, onde descarregava uma base de 150 vagões por dia, ali é a arena. E aquilo foi do tempo do meu pai, transportavam mercadoria para o Brasil inteiro, Cipla, Hansen, Steim, Tupy, tudo dentro da Maria Fumaça, o guarda-freio que apertava o freio lá em cima está lá hoje. De primeiro era vapor, era fraco, agora é diesel.[7]

O contraponto entre as gerações foi estabelecido a partir dos registros, falas e audiovisuais, estreitando a relação entre as diversas formas simbólicas de identificação e as diferentes maneiras de apropriação patrimonial. Discutindo as transformações dos significados das coisas e a importância do reconhecimento de si mesmo e do outro como atores sociais contextualizados que, quando transpõem outros tempos e espaços, podem compor uma terceira forma de interpretar o mundo.

O Projeto elaborado pela Estação da Memória para a oficina de telégrafo buscou inserir no contexto o patrimônio imaterial e os agentes envolvidos neste processo de produção do saber. Ao trabalhar com o telégrafo, a educação patrimonial por meio dos objetos buscava a compreensão e mobilização dos alunos do município, pois, "[...] atrás de cada artefato há uma pessoa, ou muitas pessoas. Descobrir quem eram e como viviam é um fator fundamental para a experiência humanizante que nos é proporcionada pelos objetos do patrimônio cultural"[8].

Além de valorizar um saber fazer, um ofício extinto, pretendeu-se problematizar as transformações ocorridas na comunicação, bem como as relações entre os métodos de trabalho e os processos educativos funcionais para a manutenção das formas produtivas, e como se refletiu na cidade a consagração do patrimônio material.

A realização da parceria com um telegrafista que exerceu durante muitos anos sua função na antiga

7 LEICHSERING, Edgar. Carta. Datilografada. Barra Velha, setembro de 2009.

8 HORTA, Maria de Lourdes Parreira. Educação patrimonial: comunicação apresentada na Conferência Latino-Americana sobre a preservação do Patrimônio Cultural, 1991, p. 1-14.

Estação Ferroviária de Joinville foi altamente relevante, pois dessa forma valorizava-se o sujeito social, inserido como agente protagonista e participante dessas transformações, por meio de suas memórias.

Idealizada como um espaço de memórias da cidade de Joinville, a Estação da Memória vivencia hoje um cotidiano de diversidade cultural, onde diferentes grupos sociais a reconhecem e a visitam, principalmente aqueles que tiveram suas histórias ligadas ao movimento da antiga Estação Ferroviária. Desta forma, pode-se afirmar que a memória ferroviária é indiscutivelmente o carro-chefe de todos os trabalhos desenvolvidos, o fio condutor que atingiu a transdisciplinaridade necessária a qualquer projeto de educação patrimonial.

Ao desmistificar o objeto, inserindo o homem como agente ativo das transformações ocorridas a partir dele e da utilização do artefato, valorizava-se o conhecimento tácito. A memória do trabalhador proporcionava um forte sentimento de identidade e pertencimento à Estação da Memória.

Outros trilhos, novas conexões

O que se pretendia com o Projeto era um encontro entre diferentes experiências e conhecimentos. De um lado, estudantes, que muitas vezes nunca tinham viajado de trem, e, de outro, trabalhadores anciãos, aposentados cujo maior patrimônio eram suas lembranças. Por isso, o corpo técnico do Projeto provocou o encontro de gerações. Um contava histórias para o outro. O outro ouvia e também contava. Esse era o processo pedagógico, relações entre si com identificações e diferenças relativizadas, mas todos criando uma sensação de pertencimento àquele espaço. Os que viveram em tempos áureos e os que não viveram.

A lembrança é um processo construído socialmente. Por isso, era preciso criar um traçado para a memória. Após conversas e mensagens entre os ferroviários e os estudantes, se entrecruzava na memória de ambos o patrimônio cultural que tinha se tornado Estação da Memória.

O Projeto possibilitaria a continuidade de execução na escola ou família, com o objetivo de socializar a experiência sentida com os colegas, pais e

professores, de provocar a curiosidade e despertar o interesse pelo tema do projeto de quem não havia participado, mas poderia visitar as exposições e a Estação da Memória como patrimônio cultural a ser usufruído pelo público.

Cumprindo uma função dos espaços de memória de aproximação com a realidade do público, foram sugeridas atividades com os alunos em sala de aula, tais como: confecção de desenhos; elaboração textual; poesias; contação de histórias; teatro; entre outras atividades. A intenção, além da avaliação do Projeto, era demarcar as impressões e estimular a criatividade.

Como avaliação, o Projeto pretendia articular os três sujeitos envolvidos no processo – aluno, professor e equipe técnica da Estação da Memória.

Com um papel importante no processo educativo, a avaliação, conceitualmente, representava valorizar e estimular o conhecimento apreendido, o entendimento avaliativo pela socialização das impressões, considerando as falas dos estudantes no debate, após a experiência, conforme as inserções e visitas dos alunos dentro do espaço museal. Enfim, ativar a curiosidade e pesquisa, por meio da observação, experimentação e comprovação. Até porque: "O que se almeja é a construção coletiva do conhecimento, identificando a comunidade como produtora de saberes que reconhece suas referências culturais inseridas em contextos de significados associados à memória social do local"[9].

Consideração final

Este artigo cumpre uma das últimas tarefas do Projeto realizado: socializar as experiências, para conhecimento da sociedade das ações de educação patrimonial realizadas na Estação da Memória.

O Projeto de Educação Patrimonial Patrimônio Cultural, Memórias e Ofícios foi desenvolvido apesar das dificuldades estruturais e das ações planejadas que não conseguiram ser cumpridas na Estação da Memória por conta das transformações políticas na administração do espaço ou de questões fora do controle da equipe.

Havia a ideia de se fazer uma oficina de construção de telégrafo como construção de objeto gerador, com auxílio de um telegrafista da RFFSA que participava dos Encontros com a Memória, o seu José Luis Mira, que trabalhava com telégrafos artesanais, mas ele infelizmente adoeceu e não pôde auxiliar nesse processo.

Por outro lado, reafirmaram o sentido da existência do lugar de trabalho, lugar de memória. Para validar um documento, edificação ou monumento como patrimônio deve haver ressonância social. E fazer essa conexão com estudantes que visitam um espaço musealizado, mas que não vivenciaram a sua funcionalidade ou não conheceram os saberes e fazeres do lugar, nesse caso, a ausência de memória, instiga cognitivamente sua existência pelas histórias contadas e percebidas. Problematizar o patrimônio cultural como algo vivo e dinâmico, para que as gerações mais jovens possam sentir-se pertencentes aos

9. Instituto do Patrimonio Histórico e Artístco Nacional. Educação patrimonial. Histórico, conceitos e processos. Brasília: DF, 2014.

lugares patrimonializados e imbricados de sentido, para inspirarem indagações sobre a formação destes lugares e do processo de suas escolhas. É necessário repensar práticas cotidianas para qualificar o trabalho de quem trabalhou, e ainda trabalha nestes espaços, para salvaguardar a experiência e a trajetória de vida junto com o patrimônio edificado. ■

Giane Maria de Souza é graduada em História pela Universidade da Região de Joinville – Univille. Mestre em História e Filosofia da Educação pela Universidade de Campinas – Unicamp. Especialista em Democracia Participativa, República e Movimentos Sociais pelo Departamento de Ciências Políticas da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. É autora do livro *A cidade onde se trabalha – a propagação do autoritarismo estadonovista em Joinville*, Editora Maria do Cais, Itajaí, 2009. É uma das organizadoras do livro *Democracia Participativa e representativa novos olhares*, editora Lew, Tapera, 2015. Trabalha como especialista cultural na Fundação Cultural de Joinville. É membro do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC no Colegiado de Patrimônio Imaterial representando a sociedade civil. Participa do Comitê Gestor de Economia Solidária de Joinville e do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina e é coordenadora técnica do Sistema Municipal de Museus de Joinville. Foi especialista cultural educadora de museus no Projeto de Educação Patrimonial da Estação da Memória.

Aline Dias Kormann é turismóloga pelo Instituto Bom Jesus Ielusc. Foi assistente cultural – monitora de museus no Projeto de Educação Patrimonial da Estação da Memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHAUI, Marilena. Direito à memória: natureza, cultura, patrimônio histórico-cultural e ambiental. In: ________. Cidadania cultural: o direito à cultura. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006. p. 10-127.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. Educação patrimonial: comunicação apresentada na Conferência Latino-Americana sobre a preservação do Patrimônio Cultural. 1991. p. 01-14.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois. A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Brasília: DF, 2010.

________.Educação patrimonial. Histórico, conceitos e processos. Brasília: DF, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

LEICHSERING, Edgar. Carta. Datilografada. Barra Velha, setembro de 2009.

MIRA, José de. Encontros com a memória. Depoimentos: Joinville abr. 2009.

SAVIANI, Demerval. Pedagogia histórico crítica: primeiras aproximações. 7ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2000. (*Polêmicas do Nosso Tempo*, 40).

O MUSEU COMO LUGAR DE VISÕES FANTASMÁTICAS:

AS RELAÇÕES NOVAS E INCOERENTES ENTRE OS RESTOS E MATERIAIS RESIDUAIS

FRANCISLEI LIMA DA SILVA

> E tão bem ficaram, ao por do Sol, os pratos e a prataria, as chinesices e japonesices, os xailes e as sedas, guardados onde melhor pudessem dormir entre aparas de madeira ou partir para a longuíssima viagem, que o Amo, ainda de roupão e gorro quando lhe cabia vestir roupas de melhor ver – mas hoje já não se esperavam visitas para despedidas formais –, convidou o servente a partilhar com ele um jarro de vinho, ao ver que todas as caixas, cofres, arcas e caixotes estavam fechados. Depois – embaladas as coisas, envoltos os móveis nas suas capas –, andando devagar, entregou-se à contemplação dos quadros que ficavam pendurados nas paredes e ressaltos.
> Alejo Carpentier, Concerto Barroco, p. 09.

Quando o chinês Ai Weiwei apresentou, em 1995, o seu trabalho iconoclasta: "Deixando cair um vaso da dinastia Han" (*Dropping a Han Dynasty Urn*), os debates sobre identidade, memória e patrimônio mais uma vez foram retomados mediante essa provocação. O artista multimídia aparece no tríptico fotográfico de si mesmo segurando um vaso (urna), deixando-o cair, sem expressar qualquer traço de desconforto ou estranhamento diante do objeto milenar se transformando em cacos, num ato deliberado de destruição. Sua atitude de desprezo e indiferença é justificada por ele como um evento que "não causou mais danos à História milenar e ao patrimônio chinês do que fizeram acontecimentos políticos e econômicos ao longo dos séculos"[1].

Mediante todas as disputas e embates pela memória travados no presente, escancara-se diante dos nossos olhos, dessa maneira, cada vez mais a problemática dos restos – dos usos e desusos dos vestígios do passado. Ai Weiwei apropria-se de materiais residuais, como de portas e janelas de casas milenares das dinastias *Ming* e *Qing* destruídas, para a

1. Tal declaração dada por Ai Weiwei foi transcrita a partir de uma das fichas sobre artistas produzidas para o material educativo da Fundação Bienal, para a exposição de *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995, três gelatinas impressas sobre prata, 148 × 121 cm) durante a 29ª Bienal de Arte de São Paulo, de 25 de setembro a 12 de dezembro de 2010.

2. O Termo da Vila de Campanha foi criado no ano de 1798 e abrangia o território que hoje conhecemos como sul de Minas.

Almir Reis Ferreira Lopes

FACHADA DO MUSEU REGIONAL do Sul de Minas, Campanha, MG.

construção de sua *Template* – uma estrutura modelar, montada em 2007, para a Documenta 12, em Kassel, na Alemanha. Assim, rearranjando e ressignificando objetos arqueológicos e destroços, ele provoca não somente o governo quanto à destruição dos bens culturais de seu país, mas a todo o ocidente com sua tradição de culto aos monumentos históricos, sendo também nós convidados a refletir sobre a manutenção e usos de objetos que parecem cada vez mais frágeis, obsoletos e empoeirados.

Gostaríamos, portanto, de lançar novos olhares sobre os vestígios do passado tomando como exemplo o Museu Regional do Sul de Minas, que tenta reconstituir a história do Termo da Vila de Campanha da Princesa[2] através de uma infinidade de objetos aglomerados em suas salas sombrias. Instalado no prédio do antigo Ginásio São João, um colégio internato para meninos, o MRSM foi inaugurado em 29 de abril de 1992, possuindo um acervo de mais de 2.000 bens móveis, em sua maioria pertencentes à coleção do antigo museu diocesano, criado pelo Bispo da Campanha, Dom Inocêncio Engelk, mediante a insistência de Monsenhor José do Patrocínio Lefort, uma espécie de antiquário e memorialista.

Ao percorrermos os espaços do museu, logo nos convencemos de que estamos, de fato, em um lugar de memória, como lugar de restos. Não nos reportando aqui a um ponto de vista pessimista sobre os lugares de memória – empenhados em declarar o fim do museu da mesma forma que foi anunciado o fim da arte e da história num passado próximo –, ao contrário, buscamos nos questionar quanto aquilo que os torna tão apaixonantes, já que "os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações"[3], sendo essas ramificações e metamorfoses aquilo que nos instiga nesse lugar.

Não nos interessam as coleções em si, mas as *Templates* – arquétipos, exemplares ou modelos arranjados inconscientemente, que habitam e reforçam a natureza do museu como lugar iminentemente memorial, atraindo-nos até ele. Fragmentos, conjuntos mais atraentes formados espontaneamente, como fantasmas – formas que persistem em aparecer e surgir independentes à nossa vontade, ou da von-

Foto: David Gómez Fontanills

Na Documenta de Kassel (Alemanha, 2007), o artista chinês Ai Weiwei exibiu a sua obra denominada *Template*, feita a partir de materiais residuais, como portas e janelas de casas milenares das dinastias Ming e Qing. A escultura ruiu sob uma forte tempestade e o artista a manteve em exibição, como se observa na foto.

tade do curador e do historiador da arte. Para além dos gabinetes abarrotados e das salas recheadas de artefatos do chão ao teto do *connoisseur* e dos museus altamente tecnológicos do século XIX em outro extremo, deparamo-nos nesse lugar com objetos que se relacionam em processos, numa relação de tensão. Tensionados entre a vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridização, normal e patológico, de ordem e caos, com traços de evidência e traços de irreflexão. "Objetos que se exprimem por extratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetos sempre frustrados"[4], marcados por obsessões, "sobrevivências", remanescências e pela reaparição das formas.

Um território em potencial que não corresponde já há muito ao seu projeto primitivo, desenhado em folhas de papel vegetal, esquadrinhando a organização e disposição dos bens culturais em grupos tipológicos e classes de identificação museológica. Os expositores com suas braças de ferro já se encontram enferrujados, os vidros quebrados, a tinta branca dos totens de madeira já desbotou, as moedas saíram do lugar e as traças aos poucos atacam as legendas de papel ainda legíveis. Os objetos continuam dispostos no mesmo lugar desde então, parecendo que se encontram ali encerrados e sepultados, vazios – sem jogos de significação.

Contudo, esse é, por excelência, um lugar onde podemos sempre ver alguma outra coisa além do que vemos. Como em uma grande construção fantasmática e consoladora, diante de restos do passado, um tempo reinventa-se aí, de uma cisão aberta pelo que nos olha no que vemos[5]. O que o mantém em movimento é a vontade das formas e suas reaparições, já que a ação do especialista praticamente inexiste nesse lugar (historiadores, arqueólogos, arquivistas, profissionais da conservação e do restauro, museólogos), sendo este o maior desafio dos museus espalhados pelo interior do país, os quais se encontram como uma *Template* – em estado de ruína, por possuir uma estrutura frágil e efêmera.

Ao mesmo tempo em que esse lugar se constitui pela complexidade das interações, imbricações e ocultamentos entre imagens, objetos e coisas, nossa sensibilidade parece já não os acessar. Por isso nos lançamos a seguinte pergunta:

3. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo: EDUC, n. 10, dez 1993, p. 22.

4. DIDI-HUBERMAN, George. A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impureza do tempo. In: ________. A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 25.

5. Cf. ________. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 46.

> Mas que lugar é esse que a preposição "entre" indica? Não apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão.[6]

"Gostaríamos, portanto, de lançar novos olhares sobre os vestígios do passado tomando como exemplo o Museu Regional do Sul de Minas, que tenta reconstituir a história do Termo da Vila de Campanha da Princesa através de uma infinidade de objetos aglomerados em suas salas sombrias."

Nesse processo de metamorfose, o mundo instaurado no museu passa a viver por si só, da mesma forma que o artista está na gênese da obra para Jorge Coli, no sentido de que o artista fabrica coisas expressivas. Por isso mesmo se movem no tempo silenciosamente.

Assim como Didi-Huberman, Coli faz remissão a Aby Warburg e ao seu Atlas de imagens Mnemosyne, "cujo princípio comparativo criava relações intuitivas e expressivas apenas pela relação mantida entre as obras, graças à sua proximidade e disposição sobre uma prancha. É o sonho de uma história da arte por imagens, sem palavras"[7]. Um saber intuitivo que busca o que há de comum entre as formas, formas estas que habitam os resíduos que parecem estar sepultados junto ao passado. Mas que, como fantasmas, sua sobrevivência perdura no tempo.

Quando subimos as escadas que dão acesso ao Museu Regional do Sul de Minas, levamos os nossos olhos curiosos a se deterem, pelo menos um instante, nos detalhes do frontão da antiga capela do Colégio São João, porta de entrada do MRSM (Fig. 1). Acompanhamos com o traçado das linhas desenhadas pelas várias rachaduras na parede, terminando em algum ponto onde fragmentos de estuque já se desprenderam de um capitel, ou de uma das cornijas. Detemo-nos, principalmente, no brasão episcopal de Dom Ferrão, primeiro bispo da diocese da Campanha, responsável por lançar a pedra fundamental do colégio de meninos. Não visualizamos mais os símbolos do escudo já praticamente todo desmanchado e desbotado, bem como o seu lema em latim, mas também não sabemos latim. E não há sentimento de nostalgia aí, somente a constatação do efeito prístino do tempo.

Primeira *Template*

Ao entrarmos pela porta da antiga capela, colocamo-nos diante da primeira coleção reunida para o museu diocesano denominado Museu Dom Inocêncio. Aliás, o ano de abertura do museu diocesano é o mesmo da

6. COLI, Jorge. Materialidade e imaterialidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 17, 2012, p. 73.

7. Idem, p. 73.

criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), ficando fortemente marcado o ano de 1937 como data balizar para a instituição de políticas de memória e de patrimonialização no país. Monsenhor Lefort, o agente do patrimônio nesse caso, percorreu cidades e distritos do sul de Minas, após o Concílio Vaticano II, a fim de reunir bens que haviam perdido seu uso devocional e passaram a ser vendidos ou queimados, substituídos por outros novos que atendiam às novas funções. Ao mesmo tempo, a homenagem feita ao nome de D. Inocêncio não se deu ao acaso, já que tal bispo, retomando a tradição episcopal da comitência, investiu o recurso necessário para a construção do prédio que serviria de sede para abrigar as coleções reunidas pelo monsenhor, nas imediações entre a catedral, o palácio episcopal e o Seminário Nossa Senhora das Dores. Outro fato importante a ser salientado é a existência da coleção de animais empalhados reunida por esse bispo, anteriormente guardada no Palácio Episcopal, que posteriormente foi sendo pareada a conjuntos de sambaquis, cestas, arpões, arcos e flechas provenientes de diferentes regiões e grupos étnicos no MRSM.

Já da coleção da chamada Sala da Arte Sacra constam: esculturas de vestir, policromadas e douradas, algumas delas em bom estado de conservação e outras apresentam orifícios, rachaduras, oxidação de pregos e cravos além do desprendimento de parte da camada de policromia, oratórios de madeira recortada, encaixada e entalhada com imagens de calcita ou feitos de papel, delicadamente reproduzindo a capela mor de um templo do período colonial, castiçais, vasos para os óleos sagrados enferrujados, sem o brilho reluzente da prata, esplendores e coroas, cruzes e crucifixos de madeira decorados com madrepérola em marchetaria, fragmentos de retábulos. Seu objetivo era proteger o máximo possível de vestígios do passado, requalificando seu valor de uso, agora essencialmente histórico, como definido por Riegl ou por Benjamin como objetos destituídos de sua aura.

Esse conjunto de bens sempre foi considerado pela população campanhense como os mais interessantes e preciosos objetos do MRSM. A partir dessa coleção, portanto, nossa primeira *Template* se constrói no ano de 1994, quando os funcionários do museu encontraram abandonados no pátio interno do museu alguns desses materiais residuais, que na ocasião não foram levados pelos ladrões e deixados pelo caminho. Entretanto, ao entrar no museu, deram pela falta de várias peças, sendo:

4 esculturas de Nossa Senhora do Rosário;
2 esculturas de Nossa Senhora da Piedade;
1 escultura de Nossa Senhora da Apresentação;
1 escultura de Nossa Senhora do Pilar;
1 escultura de Sant'Ana Mestra;
1 escultura de Santo Antônio dos Pobres;
1 escultura de São José;
1 escultura de São Roque;
1 escultura de Santo Elesbão;
2 esculturas de São João Batista;
2 esculturas de cativos para presépio;
2 oratórios Dom José;
1 ostensório de prata;
1 coroa de prata;
1 cálice/ostensório de prata;
3 cálices de prata.

Trata-se de um dos roubos mais rememorados pela Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais, na divulgação de bens culturais roubados em suas campanhas para a recuperação do dito "patrimônio sacro", exibindo fotos em catálogos telefônicos e cartazes dessas esculturas. Dos 28 bens suprimidos do acervo, foram recuperados e reintegrados à coleção apenas três. As imagens de Santa Cecília e Santa Bárbara haviam sido identificadas em um antiquário de São Paulo e a escultura de São Vicente Ferrer foi devolvida em uma igreja também na capital paulista. Todas as três esculturas voltaram danificadas, com perda de atributos, ação característica no caso de furto, quando os criminosos descaracterizam a escultura para que ela não venha a ser identificada facilmente. Na ocasião, as fichas de inventário não ofereciam muitas informações sobre os bens desaparecidos, contando na maior parte das vezes com apenas uma fotografia anexada a elas.

> *"Não nos interessam as coleções em si, mas as* Templates *– arquétipos, exemplares ou modelos arranjados inconscientemente, que habitam e reforçam a natureza do museu como lugar iminentemente memorial, atraindo-nos até ele."*

Segunda *Template*

Passando pelo corredor lateral para subir as escadarias do salão onde ficava o dormitório dos meninos no colégio, esbarramos em um armário de madeira vermelha envernizado. Quase como uma tumba, encerra dentro de suas gavetas e portas casulas romanas das mais variadas tonalidades, costuradas com tecidos brocados e adamascados, decoradas com bordados e galões de fios de seda e fios metálicos dourados e prateados, por vezes delicadamente ornados com pequenas pedras e lantejoulas. Estolas e manípulos com franjas multicoloridas compondo par com as mitras também delicadas na aplicação de pedras e bordados até as ínfulas. Cáligas com laços de fitas pareciam ser usadas por um gigante, mas logo um dos funcionários mais velhos do MRSM sussurra ao fundo que o bispo que usava essas sapatilhas era alto e robusto. Na sequência vemos suas meias e os pares de chirotecoe (luvas na cor litúrgica adornadas nas costas da mão pelas iniciais JHS, coroadas por raios dourados) e nos abrimos a um grande exercício imaginativo, de um mundo de coisas impossíveis misturadas às possíveis. Em meio a tantas cores e texturas, surgem alvas e túnicas com rendas numa irritante variação de elementos florais e

símbolos que insistem em resistir à ação do tempo, mantendo a brancura do linho, algumas delas, porém, não conseguindo resistir ao ataque de insetos xilófagos e aos rasgões. Prelatícios e roquetes com borlas púrpuras nos confundem, pois não sabemos que chapéus são esses e num último ato lançamos nossa mão ao fundo da gaveta e descobrimos uma infinidade de fitas, galões e brocados soltos e avulsos enrolados em um papelão, como que à espera de novos usos sobre novas vestes que, parece, não serão costuradas.

> *"Contudo, esse é um lugar por excelência onde podemos ver sempre alguma outra coisa além do que vemos. Como em uma grande construção fantasmática e consoladora, diante de restos do passado, um tempo reinventa-se aí, de uma cisão aberta pelo que nos olha no que vemos."*

Terceira *Template*

Quando fechamos o armário e dentro dele esse mundo maravilhoso das coisas, subimos a escadaria observando uma série de fragmentos de retábulos e frontões com motivos decorativos diversos e, assim, nos entretemos enquanto os degraus de madeira rangem. No alto do salão, somos atraídos agora por retratos, que dispostos aleatoriamente pelas paredes e painéis nos olham e nos fazem ver o que olham. Como o retrato do menino que veste um terno cinza sobre um colete abotoado com a camisa branca de gola rendada e gravata vermelha em laço. Sua pele é clara, seus cabelos penteados para a direita nos hipnotizam com o movimento sinuoso das mechas. Outros retratos exercem a mesma força: o Major Matias Moinhos de Vilhena e sua esposa Escolástica Carvalho de Oliveira Vilhena nos veem e nos apontam para outras coisas, dentre elas móveis, luminárias e arandelas, instrumentos de castigo e uma liteira, que poderiam ser muito bem vestígios de sua fazenda. Caso prefiramos uma presença mais oficial, o Imperador D. Pedro II carregando no peito suas insígnias nos leva a olhar para as espadas enferrujadas em suas bainhas e estribos de bronze com o brasão imperial. Tais imagens nos inquietam, pois eles olham para fora do quadro, enquanto a paisagem atrás deles nos fala de outra coisa, de outros significados, de outro tempo – o tempo dos mortos.

Pois "o passado está felizmente morto e seus restos só interessam no presente como material para um trabalho de destruição de universalismos que descartam sua historicidade. Os mortos só interessam na crítica dos vivos e dos muito vivos"[8]. Devemos pensar nas especificidades históricas dos restos e como nós os acessamos e os lemos, longe de querermos dispô-los em nichos ou grupos estilísticos,

8. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Revista destiempos.com. México/Distrito Federal, Ano 3, n. 14, mayo-junio 2008, p. 180.

qualificando e desqualificando como alguém que insiste em colecionar velharias deixando se perder a perspectiva do seu tempo, segundo uma visão antiquada do antiquário. O historiador fala com os pés cravados no presente, e é por essa constatação que sua relação com os restos e materiais residuais do passado deve antes de tudo se orientar para os impasses da problemática do tempo para nós hoje, já que os vestígios do passado sempre nos colocam em contato com uma dimensão de antigo e novo, de ancianidade e novidade, como queria Alöis Riegl em seu culto moderno dos monumentos.

"Não nos interessam as coleções em si, mas as Templates – arquétipos, exemplares ou modelos arranjados inconscientemente, que habitam e reforçam a natureza do museu como lugar iminentemente memorial, atraindo-nos até ele."

Nesse sentido, poderemos apenas rememorar o passado e não mais vivê-lo. O Museu Regional do Sul de Minas, por conseguinte, não se identifica como um espaço que ainda parece insistir em ritualizar sua memória, pois seus objetos se encontram eminentemente à beira de um abismo. Ou prontos a serem lançados ao chão e se tornarem, também eles, cacos, retomando a provocação de Ai Weiwei.

Quando sua estrutura modelar foi montada ao ar livre com técnicas tradicionais de marchetaria e carpintaria, sem pregos e baseadas em encaixes de madeira[9], Ai Weiwei considerou que sua estrutura monumental estava pronta (Fig. 2). Contudo, após uma tempestade, a estrutura ruiu, e janelas e portas milenares repetiram o mesmo movimento de arruinamento, lançando-se não ao chão, mas à beira de uma falésia que divide a consciência do espectador entre a grandeza passada e a decadência presente – só a partir daí cumprindo com a sua função de Template.

À medida que Riegl compreende que o valor de rememoração contemporâneo tem seu precursor anacrônico no amor dedicado às antiguidades[10], não podemos nos dar ao luxo de querer também nós selecionar as nossas antiguidades em esquemas rígidos como o fez Winckelmann com sua *História da Arte da Antiguidade*. O grande problema contido aí está no fato de se levar ao pé da letra a história da arte como uma história do estilo, para a qual a forma é concebida como um valor sempre atual da obra de arte, independentemente de sua função original, sem se considerar seu aspecto complexo de apropriações ao longo do tempo.

9. Retomando um trecho da prancha educativa da 29ª Bienal de Arte de São Paulo, 2012.

10. RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos. 4ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 62.

11. PHILLIPOT, Paul. La obra de arte, el tiempo y la restauración. Revista conversaciones... com Paul Phillipot, México/Distrito Federal n. 1, julio 2015, p. 20.

12. BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 58.

> Sin embargo ese reconocimiento de la obra de arte, que funda a la restauración, es claramente un momento actual, que pertenece al presente histórico del espectador-receptor. La obra de arte no deja por ello de ser reconocida como producto de una actividad humana en un tiempo dado y en un lugar dado, y por lo tanto, como un documento histórico, como um momento de pasado. Al estar presente en la experiencia actual que la reconoce como tal, la obra no puede por lo tanto ser únicamente el objeto de un conocimiento científico histórico: forma parte integrante de nuestro presente vivido, dentro de una tradición artística que nos une a ella, y permite sentirla como una interpelación del pasado dentro de nuestro presente: una voz actual en la cual resuena ese pasado.[11]

Paul Phillipot confirma para nós o que foi dito até aqui à voz dos autores e exemplos sugeridos quando proclama que o reconhecimento dos vestígios do passado, em especial da obra de arte, equivale a uma compreensão hermenêutica da história. Compreende que uma obra se relaciona a outra como passado. Havendo, por sua vez, contato e distância, familiaridade e estranheza.

É nesse sentido que insistimos em afirmar que, com o passar do tempo, as formas estabeleceram suas próprias relações no MRSM, independentemente da vontade do responsável por um projeto de museu. Elas se aproximaram ou recuaram umas das outras silenciosamente, convidando o visitante a olhar segundo o seu mundo, o mundo das imagens, dos objetos e das coisas – que nós exaustivamente chamamos de vestígios, pois nos colocam dessa forma em maior proximidade com narrativas sobre o passado, possíveis e acreditáveis.

Bebemos de Gaston Bachelard, mas especialmente de Walter Benjamin, a clara visão do museu como lugar dos sonhos, de suas moradas e de apropriações poéticas dos restos e materiais residuais. Como o próprio Benjamin afirma, às crianças é permitido experimentar sensivelmente esses lugares consagrados à memória-histórica dos adultos. Neles estando menos empenhados em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer relações sempre novas e incoerentes entre esses **restos** e **materiais residuais**.

> "Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. Um tal produto de resíduos é o conto maravilhoso, talvez o mais poderoso que se encontra na história espiritual da humanidade: resíduos do processo de constituição e decadência da saga. A criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com retalhos de tecidos e material de construção".[12]

Parece-nos, hoje, que para a comunidade local não existe de fato um consenso de que o Museu Regional do Sul de Minas seja um lugar de memória, ou que haja algo ali encerrado para ser lembrado,

> *"É nesse sentido que insistimos em afirmar que com o passar do tempo as formas estabeleceram suas próprias relações no MRSM, independentemente da vontade do responsável por um projeto de museu. Elas se aproximaram ou recuaram umas das outras silenciosamente, convidando o visitante a olhar segundo o seu mundo, o mundo das imagens, dos objetos e das coisas (...)."*

> *"Mas insistentemente, como fantasmas, as formas continuaram reivindicando a sua existência, no sentido de que estruturas modulares* – Templates – *se edificarão e ruirão porquanto elas habitarem aquele lugar de memória, chamado de museu."*

quiçá já sepultado. Talvez não haja mais sentidos, nem significados, bem como parecerá não haver mais sensibilidade para acessar aqueles objetos obsoletos, não havendo mais relação ou interesse pelo passado. Mas, mesmo assim, professores continuam levando seus alunos ao MRSM, da mesma forma que as pessoas o visitam.

Mas insistentemente, como fantasmas, as formas continuaram reivindicando a sua existência, no sentido de que estruturas modulares – Templates – se edificarão e ruirão enquanto elas habitarem aquele lugar de memória, chamado de museu.

Atualmente, o prédio do Museu Regional do Sul de Minas se encontra em reforma, prevista inicialmente para ser entregue à população num prazo de dois anos. Parte do acervo foi guardada na antiga estação ferroviária, junto à Secretaria de Cultura do município de Campanha, enquanto aquelas coleções consideradas mais importantes, como a de arte sacra, estão expostas em um casarão localizado no centro da cidade. Contudo, não houve qualquer discussão entre especialistas da área de museologia ou planejamento de um projeto expográfico a fim de que as salas fossem preparadas para receber os objetos, sendo usados os mesmos totens e as antigas etiquetas, como se esse novo espaço fosse uma continuidade do primeiro, já desmontado, onde os objetos são dispostos um ao lado do outro numa relação meramente intuitiva, tentando corresponder àquela primeira disposição. ■

Francislei Lima da Silva é professor das disciplinas de Memória e Patrimônio Cultural e História da Arte no Departamento de História da Universidade do Estado de Minas Gerais Unidade Campanha (UEMG). Mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), cursa atualmente o doutorado em História da Arte pela Universidade de Campinas (Unicamp). Vem desenvolvendo desde 2012 junto a alunos e professores do ensino fundamental e médio das escolas do município de Campanha uma série de ações educativas dentro do Museu Regional do Sul de Minas, propondo oficinas e apropriações de suas coleções.

Foto: Almir Reis Ferreira Lopes

Sala do MRSM onde estão expostos objetos etnográficos em meio à coleção de ofícios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

CARPENTIER, Alejo. Concerto Barroco. Tradução de Helena Pitta. Lisboa: Antígona, 2013.

COLI, Jorge. Materialidade e imaterialidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 17, 2012, p. 67-77.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Revista destiempos.com. México/Distrito Federal, Ano 3, n. 14, mayo-junio 2008, p. 169-215.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo: Educ, n. 10, dez 1993, p. 7-28.

PHILLIPOT, Paul. La obra de arte, el tiempo y la restauración. Revista conversaciones... com Paul Phillipot, México/Distrito Federal, n. 1, julio 2015.

RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos. 4ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

OS DESAFIOS DA GESTÃO COMPARTILHADA:

A IMPLANTAÇÃO DE UM NOVO BANCO DE DADOS NOS MUSEUS DA SEC-SP

TAYNA DA SILVA RIOS

A UPPM e o trabalho do Comitê de Política de Acervo

Para compreendermos o principal objetivo deste artigo – apresentar a implantação de um novo banco de dados para a gestão informatizada das coleções dos museus da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo –, é importante vislumbrarmos o cenário traçado ao longo dos últimos anos no âmbito da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM) e do Comitê de Política de Acervo (CPA). Foram as diretrizes construídas por estas instâncias que possibilitaram o desenvolvimento do atual projeto de implantação de um novo banco de dados. O projeto ainda está em execução, no momento da feitura deste artigo, tendo previsão de término em outubro de 2016.

A partir de 2008, com a reestruturação da UPPM, buscou-se garantir diretrizes para ações de preservação, pesquisa e difusão do patrimônio cultural de seus museus, na tentativa de promover o desenvolvimento técnico dos museus paulistas.

> [...] Esse redirecionamento, desde o princípio, tinha como definição que tais políticas [públicas] se destinassem a viabilizar a preservação, a pesquisa, a divulgação e a fruição do patrimônio museológico do Estado de São Paulo, especialmente dos museus da própria Secretaria, num esforço de articulação dos museus paulistas, em favor da valorização e da fruição da cultura, do incremento à educação e da ampliação da cidadania em São Paulo e no Brasil. [1]

Para isso, entre tantas outras ações e diretrizes, no âmbito técnico dos acervos museológicos, iniciou-se na Unidade em 2008 o trabalho do Comitê de Política de Acervo. Este Comitê foi criado para discutir, problematizar e propor ações para equalizar e normalizar procedimentos e

1. RAMOS. Claudinéli Moreira Ramos. Documentação e conservação de acervos: requisitos decisivos para a preservação patrimonial. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010, p. 17.

Foto: Raul Miguel Rocha Teixeira da Fonseca e Diego Santoro

Exposição de longa duração no Museu da Imigração. Acervo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

modelos de gestão para os acervos museológicos do Governo do Estado. O objetivo geral do CPA, portanto, é registrar, preservar e divulgar o patrimônio museológico paulista. Busca, especificamente, implantar ações qualificadas de salvaguarda e gerenciamento de acervo, consolidando diretrizes para as rotinas vinculadas aos acervos; capacitar e trocar experiências entre os profissionais dos museus estaduais e convidados; além de traduzir referências internacionais para a área museológica, por meio de Comissão Editorial, da Coleção Gestão e Documentação de Acervos: textos de referência[2], entre outras ações.

Participam do Comitê membros da Secretaria de Estado da Cultura, especialmente da UPPM, as equipes técnicas dos museus vinculados à SEC

2. Os quatro volumes da coleção estão disponíveis para consulta, em formato digital, no site do SISEM-SP: http://www.sisemsp.org.br/index.php/doc3. Acesso em: 12/04/2016.

e convidados de outras áreas com *expertises* nas temáticas e demandas selecionadas para a atuação.

Deve-se destacar, no âmbito do CPA, o trabalho realizado com os Grupos de Trabalho Temáticos, criados a partir das demandas apresentadas pelos museus envolvidos. Grande parte do trabalho desenvolvido por estes grupos foi utilizada na implantação do novo banco de dados, conforme será detalhado mais à frente.

"O objetivo final era, fundamentalmente, proporcionar de forma qualificada a difusão integrada destes acervos junto à sociedade."

Ao longo destes anos foram vários os resultados obtidos no CPA, muitos deles por meio de Grupos de Trabalho, como a publicação de uma nova resolução de aquisição para os acervos da Secretaria, a SC 105/2014[3], a criação de um protocolo de descrição para mobiliário[4], o lançamento de quatro publicações da coleção Gestão e Documentação de Acervos: Textos de referências e parcerias com o CIDOC/Icom – Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus – e a Collections Trust[5]. Fomentou-se ainda a implantação dos Conselhos de Orientação Artística e Cultural nos museus da SEC.

Atualmente, o Comitê é a principal instância de discussão técnica ampliada sobre documentação/gestão de acervos vinculados à SEC. Entre todas as ações do Comitê, destaca-se a realização do Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, tendo como um dos principais resultados o primeiro banco de dados da Unidade, denominado Banco de Dados de Acervo da Secretaria de Estado da Cultura, conhecido como BDA-SEC.

Um marco: o projeto de documentação e o uso do BDA-SEC

O projeto aprovado no MinC, em 2006 via Lei Rouanet, tinha o objetivo de atualizar e normalizar as informações relativas ao acervo de 15 instituições vinculadas à SEC-SP, visando o adequado gerenciamento pela Pasta. Teve como proponente a Organização Social ACAM Portinari – SEC/SP e custou, no total, R$ 1.043.929,00, tendo sido patrocinado pela Companhia Energética de São Paulo (CESP).

Este projeto partia do entendimento de uma obrigatoriedade legal da SEC/UPPM de reconhecer seus acervos e, ao compreender melhor

3. Resolução disponível em: http://dobuscadireta.imprensaoficial.com.br/default.aspx?DataPublicacao=20141112&Caderno=DOE-I&NumeroPagina=43.

4. Este protocolo está em processo de revisão para posterior publicação. A previsão é que ele esteja disponível para consulta até o fim de 2016 no site do SISEM-SP: sisemsp.org.br.

5. Organização britânica que atua na construção de parâmetros internacionais de gestão de coleções de museus, arquivos e bibliotecas. Informações adicionais poderão ser obtidas em: http://www.collectionstrust.org.uk.

o cenário existente, investir em melhorias para a gestão da informação sobre as coleções geridas pela própria Unidade. O objetivo final era, fundamentalmente, proporcionar de forma qualificada a difusão integrada destes acervos junto à sociedade.

Para tanto, era também necessário consolidar dados mínimos para identificação dos acervos de acordo com os princípios da documentação museológica:

> Como o objetivo do Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da SEC-SP era atualizar dados de modo a obter um panorama do acervo, a configuração do inventário foi a mais adequada para a execução do trabalho. Foram definidos 32 campos organizados em seis grupos de dados, a saber: Dados Administrativos, Dados Físicos e Culturais, Conservação e Restauro, Responsabilidades, Inscrições e Responsável pelo preenchimento. Alguns campos foram definidos para ter até três entradas, como "Responsabilidades" e "Inscrições". [6]

Foram, então, atualizadas as listagens de acervos das instituições envolvidas, para fins de inventário e mapeamento de questões relacionadas ao controle de patrimônio. Ao término do projeto, todos os dados levantados sobre os acervos museológicos e registrados em planilhas Excel foram migrados para o BDA-SEC.

Este banco passou a ser utilizado por todos os museus da SEC que possuem acervos museológicos, incluindo aqueles que não haviam

6. MONTEIRO. Juliana. Diretrizes teórico-metodológicas do projeto. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010, p. 33-34.

7. Informações adicionais poderão ser obtidas em: http://www.transparencia.sp.gov.br. Acesso em: 12/04/2016.

Fachada Museu da Imigração. Acervo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Foto: Vanessa Canoso

participado do Projeto de Documentação, como, por exemplo, o Museu Afro Brasil – estadualizado em data posterior ao começo da iniciativa.

Vale ressaltar que a atualização dos dados no BDA-SEC se tornou uma rotina técnica para os museus, sendo necessário apresentar à UPPM, junto com o relatório trimestral das Organizações Sociais[7], o detalhamento das atualizações realizadas no Banco. A proposta visou não perder os resultados obtidos no Projeto e continuar a manter um repositório centralizado de dados sobre os acervos dos museus. Desde então, o BDA-SEC se provou extremamente importante e com o seu uso e consequente alimentação, foi possível implantar uma nova rotina de ações concatenadas para a documentação dos acervos da SEC.

> *"Na nova missão, mais do que preservar o patrimônio cultural dos museus paulistas, destaca-se a necessidade de pesquisar e comunicar este patrimônio à sociedade."*

Entretanto, desde o início do uso do sistema, a UPPM já havia mapeado o cenário de dois usuários: aqueles que só usavam o BDA e aqueles que mantinham bancos de dados próprios em paralelo, devido às limitações de funcionalidades do BDA. Em 2011, após pouco mais de um ano de uso do BDA, esses dois grupos de usuários indicaram questões importantes a respeito da necessidade de melhorias no sistema, tais como:

- incorporação de ferramentas de busca mais adequadas;
- reestruturação dos campos para dar maior consistência à informação registrada;
- incorporação de módulos específicos para gestão de acervos;
- possibilidade de rotinas de migração de dados entre sistemas diferentes;
- maior controle dos usuários pela SC e, ao mesmo tempo, liberdade em gerir alterações no sistema;
- interface pública de consulta, a fim de disponibilizar dados e imagens do acervo na internet[8].

Diante de tal cenário, tornou-se urgente a necessidade de melhorias no BDA. A fim de levar a cabo tais melhorias que colaborariam com os dois grupos de usuários do sistema, foi possível realizar a contratação de um diagnóstico de uma consultoria especializada em Gestão da Informação sobre o uso do BDA-SEC.

A primeira alternativa frente a estas necessidades foi buscar *upgrades* do sistema já existente, com o aperfeiçoamento das funcionalidades do

8. Memorial Descritivo para aquisição de software de gestão de acervos. SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. Processo SC 24819/2014. Descrição: Contratação de *Software* de Gestão de Acervos. fls 04-10.

BDA-SEC para alcançar a qualidade e consistência necessárias. Contudo, esta alternativa apresentou-se de difícil execução pelo tamanho das equipes envolvidas – a começar pela equipe da própria SEC –, pelos recursos existentes para esse tipo de ação ao longo do tempo no orçamento da Pasta e pela constatação de que todo e qualquer processo de melhoria do BDA-SEC estaria marcado imediatamente por uma defasagem inerente às novas questões que vão surgindo na gestão de acervos com recursos informatizados.

Isto posto, a UPPM decidiu que a melhor opção para o caso seria a aquisição de um *software* de mercado, em português, e já adequado aos padrões internacionais criados por órgãos de referência na área, como o Cidoc/Icom e o *Collections Trust*[9]. As normas ou padrões criados são referentes a vários aspectos do trabalho de gestão informatizada de coleções, como estrutura de dados, procedimentos, terminologia e intercâmbio de dados. Iniciou-se assim uma pesquisa de fornecedores de *softwares* para museus existentes no mercado – fora e dentro do Brasil.

Novos contextos, novas necessidades: o processo de pesquisa de fornecedores

Em janeiro de 2015, a UPPM altera sua missão[10], dando um novo contexto às ações que seriam desenvolvidas dali por diante. Na nova missão, mais do que preservar o patrimônio cultural dos museus paulistas, destaca-se a necessidade de pesquisar e comunicar este patrimônio à sociedade.

Diante deste novo cenário, as necessidades técnicas postas até então tomam outra proporção, principalmente no que se refere à necessidade, cada vez mais latente, da disponibilização pública destes acervos, não só nas instituições, mas também de forma on-line, facilitando o acesso ao patrimônio paulista pelos mais diversos municípios do estado de São Paulo e até do país.

Assim, a partir do mapeamento iniciado em 2013 e concluído em 2014, objetivou-se compilar dados e comparar as soluções existentes no mercado. Desse modo, foi possível para a SEC-SP tomar a decisão mais adequada, diante das necessidades já citadas, acerca da melhor opção em termos de serviços para a normalização e implantação do *software*. O processo conduzido teve como objetivo adquirir um novo *software* em português, compatível com normas internacionais de intercâmbios de dados e de terminologias da área de Patrimônio Cultural. Esta pesquisa envolveu as seguintes etapas:

1. mapeamento dos fornecedores de *softwares* desenvolvidos, exclusivamente, para a área cultural;
2. desenvolvimento, aplicação e análise de questionários aos fornecedores mapeados;
3. aplicação de tabelas de requisitos, separadas por assunto: Tabelas de Requisitos Funcionais,

9. Diagnóstico de consulta aos fornecedores de *softwares* para gestão de acervos. SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. Processo SC 24819/2014. Descrição: Contratação de *Software* de Gestão de Acervos, fls. 11-48.

10. A missão da UPPM é promover a preservação, a pesquisa e a comunicação do patrimônio cultural dos museus paulistas em favor do direito dos cidadãos à participação ampla, à memória e à diversidade cultural, por meio da formulação e implementação de políticas públicas para a área museológica e da articulação desses museus.

Foto: Thâmara Malfatti

Fachada lateral do Museu da Imigração. Acervo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

Tabelas de Requisitos Técnicos e Tabelas de Requisitos de BI (*Business Intelligence*)[11].

Este questionário e as demais tabelas foram encaminhados aos fornecedores de *software* de gestão de acervos para serem respondidos. Cada fornecedor deveria entregar junto o questionário:

• uma proposta técnica de implantação e uso do *software;*

• um cronograma macro contendo os prazos estimados para a implantação do *software.*

Resumidamente, dos nove fornecedores mapeados, cinco foram eliminados por se autodeclararem incompatíveis com as exigências apresentadas no questionário[12]. A partir dos fornecedores restantes, foi feita a análise por meio da atribuição de pontuação por Tabela de Requisitos, gerando um cálculo de Fator de Compatibilidade. O fornecedor pontuava de acordo com a forma de atendimento a cada requisito constante nas tabelas

11. Ibidem, fls. 11-48.

> *“É perceptível pelos requisitos que se pretendia criar um ambiente padronizado onde a informação tivesse consistência e que o sistema viesse a melhorar fluxos, procedimentos e processos relativos à documentação dos acervos.”*

do questionário. Foram analisados também os demais documentos solicitados à proposta.

O questionário criado para esta pesquisa teve como referência outros documentos: o questionário de análise de *software* de instituições como a *Collections Trust* e *Canadian Heritage Information Network*, o formulário elaborado pelo Centro de Tecnologia e Comunicação da SEC, o Diagnóstico de uso realizado pela consultoria especializada, as demandas dos Museus da SEC e, evidentemente, a experiência adquirida ao longo dos anos de gestão do BDA-SEC.

Entre os tantos requisitos solicitados, vale destacar os principais:

- ser um *software* de mercado, desenvolvido exclusivamente para a área cultural, com amplo uso por vários museus;
- ser um *software* já operante e na língua portuguesa;
- ser compatível com padrões internacionais de gestão de acervos de museus (Cidoc-CRM, Spectrum etc.), essenciais para as necessidades técnicas da SEC-SP;
- estar pronto para uso imediato, sem a necessidade de um grande volume inicial de alterações (customizações) em suas funcionalidades;
- ter facilidade e estabilidade em seu uso, capacidade de suportar a migração e o intercâmbio periódico de dados de sistemas próprios dos museus da SEC-SP;
- ter flexibilidade para implantação nos demais museus do estado de São Paulo, no futuro;
- oferecer assistência direta e adequada à SEC-SP em questões de revisão e padronização de vocabulário, bem como no treinamento das equipes no uso do *software*;
- ser compatível com o ambiente tecnológico da SEC-SP;
- que pudesse trazer consigo serviços de manutenção e *helpdesk* adequados às necessidades da SEC-SP;
- realizar atualizações automáticas de *software*, sempre que algum padrão internacional fosse atualizado;
- possuir nível de acessibilidade e mobilidade[13].

É perceptível, pelos requisitos, que se pretendia criar um ambiente padronizado onde a informação tivesse consistência e que o sistema viesse a melhorar fluxos, procedimentos e processos relativos à documentação dos acervos. Do mesmo modo, objetivava-se que as informações relativas

12. Questionário de Pesquisa aos Fornecedores de *Software* para Gestão de Acervos. SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. Processo SC 24819/2014. Descrição: Contratação de *Software* de Gestão de Acervos, fls. 49-80.

13. Ibdem, fls. 49-80.

aos acervos fossem publicadas na Web, com vistas à entrada dos museus da SEC-SP em patamares internacionais de acesso à informação sobre o patrimônio cultural que seus museus preservam.

> Um número crescente de arquivos, bibliotecas e museus vêm disponibilizando seus acervos através da *Web*. Tal situação coloca a questão de repensarem e ampliarem os serviços prestados a seus usuários, focando não somente nos usuários presenciais como era feito até então, mas naqueles usuários que acessam esses acervos via *Web*. Para arquivos, bibliotecas e museus, a disponibilização de seus acervos através da *Web* está se constituindo cada vez mais na forma corrente de prestação de seus serviços, e isto a uma gama muito mais ampla de usuários. [...]
> Agora, uma quantidade muito maior de usuários passa a poder consultar os acervos destas instituições a qualquer hora, a partir de qualquer lugar[14].

14. MARCONDES, Carlos Henrique. Interligando acervos digitais na Web em arquivos, bibliotecas e museus. In: Anais do III Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: Humanidades e interfaces digitais. São Paulo, Brasil, 17 e 18 de setembro de 2013 – São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisas, 2015, p. 10.

Vale destacar que todo este processo seguiu as bases legais, como o Estatuto Brasileiro de Museus e o Decreto Federal nº 8124/2013, a Constituição Estadual do Estado de São Paulo, o Decreto Estadual 50.941/2006, que trata sobre a reorganização da SEC, e o Decreto Estadual 57.035/2011, que reorganiza o Sistema Estadual de Museus/Sisem-SP.

Teve como base o fato de caber ao Estado, por sua estrutura e força de articulação, a realização de ações de grande amplitude e impacto social na área de divulgação de boas práticas de preservação, entendendo que as instituições governamentais precisam ter como política básica a transparência na gestão técnico-administrativa dessas coleções – incluindo o acesso à informação.

Após este longo processo iniciado em 2013, selecionou-se a empresa de Portugal, Sistemas do Futuro Multimedia, Gestão e Arte, desenvolvedora do *software* in.patrimonium.net, representada no Brasil pela Expomus – Exposições, Museus, Projetos Culturais Ltda., para o trabalho em questão. O contrato foi celebrado em outubro de 2015.

"(...) para começar, foram selecionadas três instituições: Museu da Casa Brasileira, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu da Imigração do Estado de São Paulo."

Ambas as empresas atuam na área museológica há mais de duas décadas tendo como parceiros museus, instituições culturais nacionais e internacionais, além de projetos com órgãos públicos governamentais.

O processo de implantação do novo *software*: metodologias

A partir da perspectiva da contratação foi construído um segundo Memorial Descritivo do projeto delimitando o escopo do trabalho, as responsabilidades e obrigações das partes envolvidas, bem como todos os produtos que precisavam ser entregues ao fim do projeto.

Ainda durante o processo de contratação, devido a reajustes orçamentários da SEC, a proposta inicial de implantar o banco de dados, concomitantemente, em todos os dezoitos museus da UPPM não foi possível, sendo necessária a adequação do projeto. Nesta nova proposta, a implantação do banco de dados se daria aos poucos, e para começar foram selecionadas três instituições: Museu da Casa Brasileira, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu da Imigração do Estado de São Paulo.

O projeto foi dividido em quatro etapas que serão apresentadas a seguir. Para todo o projeto, tem-se da parte da contratada um coordenador e mais três técnicos em catalogação. Já a parceira atua com um coordenador de projeto permanente no Brasil, além da equipe residente em Portugal que veio periodicamente ao país. Da parte da SEC, três técnicos acompanham a rotina de trabalho, sendo um deles a coordenadora do CPA. Por parte dos museus selecionados, atuam os coordenadores da área de Catalogação e Pesquisa, juntamente com outros técnicos que se fizeram necessários ao longo das temáticas e necessidades técnicas apresentadas. Participou ainda do projeto, como assessora, uma documentalista de um dos museus da SEC, especializada em Tecnologia da Informação. Ao longo de todo o projeto, além da entrega dos produtos previstos, foram também realizados relatórios de acompanhamento e registros das ações, bem como atas das reuniões de trabalho de todas as etapas.

A seguir o detalhamento das etapas e a metodologia de trabalho:

1 – Treinamento operacional e de integração das equipes envolvidas e instalação do software in.patrimonium.net

A contratada e sua parceira realizaram um treinamento prévio entre a sua própria equipe e os técnicos da Secretaria e dos Museus. Este treinamento objetivou o reconhecimento pelas equipes do novo software para alinhamentos de metodologias, estratégias na preparação da correção e migração das informações, alinhamento de uma proposta de trabalho com as etapas previstas, divisão dos grupos de trabalho, organização de um sistema de fluxo de informação e consolidação dos objetivos específicos e cronograma de implantação.

Nesta etapa foram realizadas, também, visitas *in loco* nas unidades museológicas envolvidas, para o reconhecimento do acervo, procedimentos e estudo do vocabulário que precisava ser corrigido e normalizado no BDA-SEC e nas demais bases de dados utilizadas para o trabalho de catalogação já existente nas instituições.

Foram coletados nas visitas informações para elaboração de um diagnóstico das áreas de documentação, pesquisa e conservação de acervos. A proposta era compreender o processo de trabalho das áreas, desde as rotinas de uso das bases de dados, catalogação e pesquisa até a coleta de documentos que fossem norteadores para o aprofundamento dos cenários, tais como Manual de Catalogação, Política de Acervo, modelos de fichas catalográficas etc.

Os técnicos da contratada, igualmente, realizaram um diagnóstico na UPPM com os técnicos do CPA para compreenderem rotinas de trabalho e gestão de todos os acervos vinculados à Unidade. Os resultados obtidos foram apresentados às equipes envolvidas neste projeto com o objetivo de que todos compreendessem não só a realidade um do outro, mas também partissem de pontos comuns para tomarem decisões ao longo do trabalho.

Foram realizados também os serviços de instalação, parametrização e construção do ambiente do sistema pela contratada, sua parceira e os técnicos de informática da SEC.

2 - Correção e/ou Normalização dos dados do banco de dados atual da SEC-SP para migração de informações

Nesta etapa, a contratada e sua parceira corrigiram e normalizaram as informações para obterem como resultado o controle de Terminologias e de Autoridades/Entidades no in.patrimonium.net. Para tanto, foram selecionados campos estratégicos de catalogação. São eles:

- Controle de Terminologia: Classificações de Objetos, Denominações, Materiais, Técnicas, Dimensões e Localizações;
- Controle de Autoridades/Entidades: Artistas/Autores, Inventariantes/Catalogadores, Proprietários, Autores de Documentos.

Também foi trabalhado o controle de terminologia quanto aos campos: Origem (países e locais administrativos), Aquisições (tipo), Estado, Procedência, Numerações (tipo). E ainda, no caso de Entidades, trabalharam-se também os dados relativos à Forma de saudação, Forma de tratamento, Título (de entidade), Função, Nacionalidade, Gênero e Grupo.

Um representante da parceira coordenou treinamentos específicos

Foto: Isabella Matheus

Fachada Pinacoteca do Estado de São Paulo. Acervo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

para a correção e normalização dos dados. Foram realizados ainda seis treinamentos específicos, com duração de uma semana cada, com datas pactuadas entre todas as partes envolvidas no projeto.

Havia uma perspectiva inicial de 30 mil registros para o trabalho de normalização pelos técnicos da contratada e da parceira, e os dados trabalhados foram, principalmente, aqueles presentes nos campos elencados acima, extraídos tanto do BDA-SEC quanto de outras bases de dados existentes nos museus. Evidentemente, ao longo do projeto, foi necessário o trabalho de normalização e correção de outros dados não previstos anteriormente, que seriam indispensáveis para um futuro trabalho mais adequado após a migração dos dados para o in.patrimonium.net.

Nesta fase, a maior de todo o projeto, para além de um trabalho da contratada, havia o desafio da construção, junto aos técnicos dos museus, de uma terminologia controlada por meio de listas de termos, que seriam utilizadas não só no processo de normalização dos dados, mas também alimentariam os campos controlados do novo banco de dados. Foram construídas, no total, dezesseis tabelas[15]:

15. Estas tabelas são formadas por listas de termos para controle de terminologia e geralmente são produzidas para uma base de dados. Para mais informações, ver HARPRING, Patricia. Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais; prefácio Murtha Baca; tradução Christina Maria Müller; revisão técnica Johanna Wilhelmina Smit. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado: Pinacoteca de São Paulo: ACAM Portinari, 2016. 288p. (Gestão e documentação de acervos: textos de referência; v.4).

Aquisição (tipo), Classificação, Designação, Estado de Conservação, Material, Técnica, Localização, Numeração (tipo), Procedência, Forma de saudação, Forma de tratamento, Título (de entidade), Função, Nacionalidade, Gênero e Grupo, País e Locais administrativos.

O grande desafio desse projeto talvez possa ser sintetizado no próprio trabalho de construção destas tabelas, em que cada técnico de um museu buscou pesquisar e encontrar referências que pudessem compor de forma adequada as diversas listas de termos. Tudo isso pensando não só nos materiais, técnicas e classificação presentes na instituição que atua, mas também agregando à discussão materiais, técnicas etc. de realidades distintas.

"Será necessária a constante revisão/ atualização das tabelas devido à própria natureza do trabalho de catalogação nos museus e das novas aquisições de acervos que incorporam novas possibilidades de classificação, designação, materiais, técnicas etc."

Além disso, se pensarmos que este projeto objetiva ter uma única base de dados para todos os museus da UPPM, foi preciso encontrar formas de, desde o início do projeto, e mesmo com a implantação inicial em três museus, antecipar as necessidades das demais instituições. Para isso, um bom exemplo foi a construção das tabelas de Classificação, Materiais e Técnicas.

Na tabela de Classificação, foi utilizado todo o trabalho desenvolvido pelo *Grupo de Trabalho Tipologia* no âmbito do CPA, pois já era objetivo do grupo formar uma terminologia padronizada que integrasse a realidade de todas as instituições museológicas da UPPM. Quando esse trabalho foi desenvolvido por este grupo, a ideia era que isso fosse uma das atualizações do BDA-SEC, mas, tendo em vista a mudança de rota e necessidades que se delinearam ao longo do tempo, o trabalho foi incorporado neste novo banco de dados.

No caso das tabelas de Materiais e Técnicas, além do trabalho desenvolvido pelos técnicos das instituições participantes, foi convidado o *Grupo de Trabalho de Audiovisual e Fotografia*, para agregar novos termos que compusessem as especificidades terminológicas e técnicas de instituições como o Museu da Imagem e do Som e do Museu do Futebol.

A ideia deste trabalho em conjunto com os *Grupos de Trabalho* do CPA teve o claro objetivo de construir um cenário adequado para os próximos museus que virão a utilizar o novo banco de dados.

Fachada do Museu da Casa Brasileira.
Acervo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Foto: Chema Llanos

Foto: Chema Llanos

Jardim do Museu da Casa Brasileira. Acervo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Todas as tabelas basearam-se na extração de informações já existentes nas bases de dados dos museus. A partir da extração destas informações, foram construídas outras tabelas ao longo dos meses a partir de reuniões semanais com os técnicos dos museus e auxílio de ferramentas on-line, como Google Drive e Google Docs.

Nesse contexto, foi extremamente importante o assíduo gerenciamento de cronogramas, pois assuntos como esses são trabalhos contínuos e não terão fim nos meses de trabalhos deste projeto. Será necessária a constante revisão/atualização das tabelas devido à própria natureza do trabalho de catalogação nos museus e das novas aquisições de acervos que incorporam novas possibilidades de classificação, designação, materiais, técnicas etc.

Após a conclusão das tabelas, as técnicas da contratada realizavam o trabalho de normalização. No caso especifico de Entidades como autor, proprietário, entre outros, foram apenas definidas regras de preenchimento e a partir destas diretrizes as técnicas da contratada corrigiram os dados das Entidades. Vale destacar que a participação da equipe técnica dos museus da SEC-SP foi indispensável, pois estes atuaram como consultores no esclarecimento de dúvidas sobre o acervo.

Nesta fase, também foi construído o Manual de Catalogação para o uso do in.patrimonium.net. Este manual seguiu as metodologias citadas anteriormente e foi produzido, da mesma forma, em conjunto com todas as partes envolvidas no projeto. Assim, a Sistemas do Futuro fez a primeira proposta do

16. Informações adicionais sobre a Spectrum poderão ser obtidas em: http://spectrum-pt.org/2014/09/spectrum-4-o-versao-digital-em-portugues-ja-disponivel. Acesso em: 12/04/2016.

documento e, baseando-se nessa primeira redação, os técnicos dos museus participantes e membros do CPA/SEC foram alterando e revisando a redação e as diretrizes mínimas para a catalogação no novo banco.

Nesta fase foi também realizado o estudo de todas as bases de dados trabalhadas para compreender como seria feita a migração dos dados. Criou-se, portanto, o chamado "de-para", ou seja, **de** quais campos saem as informações do BDA-SEC e das demais bases de dados e **para** quais campos estes dados deveriam ser migrados no in.patrimonium.net.

Foi também realizado, em conjunto com todas as partes envolvidas no projeto, o desenvolvimento de quatro procedimentos da norma Spectrum[16], são eles: Entrada, Empréstimo-Saída, Gestão de Direitos e Documentação Retrospectiva. A escolha destes procedimentos partiu de uma pesquisa realizada no âmbito do CPA com todas as instituições da UPPM. Está prevista ainda a construção de um procedimento para a validação de dados inseridos na base de dados. A ideia é que nos próximos anos, e com a implantação dos demais museus, tenham-se todos os 21 procedimentos da norma Spectrum no in.patrimonium.net.

3 – Migração dos dados do BDA-SEC para o in.patrimoniun.net

Após a correção e normalização dos dados realizados na etapa anterior, a contratada iniciou o processo de migração de dados das tabelas extraídas das bases de dados e trabalhadas no processo de normalização e correção para o novo sistema. Além dos campos selecionados na etapa anterior, vale lembrar que também houve a migração automática daqueles campos que não foram normalizados e/ou corrigidos.

4 – Disponibilização dos dados do in.patrimonium.net na *Web*

Nesta etapa, serão decididas as rotinas de migração de dados para disponibilização na internet. Parte da etapa já foi executada paralelamente às demais. Por se tratar de acesso público às coleções, ou seja, um importante momento de comunicação dos museus e da própria SEC com o seu público, realizaram-se discussões sobre coleções abertas na *Web*, resultando, inclusive, em propostas que irão para além do projeto, como seminários sobre o assunto.

Para compreender detalhadamente o cenário existente, construiu-se um diagnóstico para o chamado 'Módulo *Web*'. Os museus participantes responderam a um questionário informando a situação de seus acervos quanto à gestão dos direitos autorais e conexos. Tendo em mãos os primeiros resultados e necessidades, é perspectiva da SEC-SP iniciar tratativas para o uso de licenças, como as propostas pelo Creative Commons[17]. Entretanto, este é um assunto que ainda está em fase de avaliação no momento da escrita deste artigo.

Para caminhar com as demais necessidades, antes da disponibilização dos dados, foi preciso também a escolha dos campos a ser disponibilizados na *Web*.

17. Informações adicionais sobre Creative Commons poderão ser obtidas em: https://br.creativecommons.org. Acesso em: 12/04/2016.

Foto: divulgação

Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Acervo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Para essa seleção, o diagnóstico foi igualmente, um importante instrumento. Foram selecionados para *Web* os seguintes campos: Nome do Museu; Designação; Título; Outros títulos; Descrição, Aquisição: Tipo e Data; Cronologia: Data inicial, Data final e Data textual; Material; Técnica; Classificação; Medida; Origem; Autor; Data de nascimento e Data de morte; Imagem com dados do fotógrafo e avisos sobre restrições de direitos, bem como informe sobre o processo de catalogação ser um trabalho contínuo e que contribuições do público serão bem-vindas.

Tendo em vista, ainda, que existem poucos registros fotográficos dos acervos selecionados e que um dos fatores cruciais na disponibilização dos acervos ao público, por acesso on-line, é a fotografia, entendeu-se que seria preciso fornecer parâmetros a serem seguidos para fotografação dos objetos no futuro. Um manual com parâmetros para fotografias será, portanto, mais um produto deste projeto[18].

"Um manual com parâmetros para fotografias será, portanto, mais um produto deste projeto."

Os desafios da gestão compartilhada

Com a execução deste projeto e o desafio de uma única base de dados compartilhada por todas as instituições da UPPM, foram necessários o trabalho conjunto e a reflexão de todos os envolvidos, no sentido de envidar esforços para concessões e disposições coletivas que possibilitassem a chegada

18. Está prevista a disponibilização do módulo *Web* para janeiro de 2017. Informações sobre o portal serão veiculadas no site do Sisem-SP: sisemsp.org.br.

a um objetivo comum, que é o da qualificação da catalogação e da gestão das informações dos acervos museológicos do estado. Foi necessário, portanto, que todos se adequassem aos diferentes cenários encontrados.

É visível, mesmo antes de sua conclusão, a contribuição deste projeto na mudança de uma cultura organizacional de trabalho individual para uma de trabalho coletivo de todas as partes envolvidas. Revisitaram-se procedimentos e conceitos, já bem estebalecidos, para a melhoria e adequação às novas necessidades; fomentaram-se discussões, como questões sobre Vocabulários Controlados, Procedimentos de Gestão de Direito Autoral, Empréstimo de obra, Aquisições etc.; deu-se visibilidade a discussões e questões emergentes nas instituições museológicas, como a publicação de imagens do acervo e a disponibilização integrada dos dados dos museus da SEC na *Web* para consulta pública; e, principalmente, propiciou-se uma reflexão conjunta de como poderia ser a efetiva gestão integral dos acervos da SEC, considerando-se uma visão geral das ações de controle, de avaliação e de publicação de dados.

Para sintetizar todo o escopo e desafios elencados ao longo deste artigo, há algumas questões que passaram a ser norteadoras para a continuidade do trabalho do CPA e da UPPM. São elas:

Foto: Eugênio Vieira

Vista lateral da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Acervo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

"É visível, mesmo antes de sua conclusão, a contribuição deste projeto na mudança de uma cultura organizacional de trabalho individual para uma de trabalho coletivo de todas as partes envolvidas."

- Como acomodar especificidades internas em um ambiente compartilhado?
- Como normalizar ações, utilizar vocabulários controlados e incorporar procedimentos comuns nesta nova base?
- Como integrar, consolidar e publicar diretrizes para catalogação e gestão de acervos de instituições com históricos, estruturas, missões e tipologias tão diferentes?
- Como fazer a difusão on-line de informações contextualizadas sobre os acervos dos museus da SEC?

As respostas a estas perguntas não podem ser dadas neste artigo porque refletem o longo caminho que ainda precisa ser traçado após a conclusão de mais essa etapa do trabalho na busca da preservação do patrimônio paulista previsto na Missão da UPPM.

Entretanto, já é sabido que os primeiros passos serão a criação de Grupos de Trabalho para gestão compartilhada da própria base de dados, manuais, procedimentos etc. Estes grupos terão representantes das instituições dos museus participantes do projeto. Será impulsionada, também, a criação de novos grupos de trabalho, incluindo, certamente, a contínua apropriação de todos os produtos e resultados possíveis do trabalho do Comitê de Política de Acervo.

Todos estes desafios nos levam cada vez mais perto da efetivação de uma rede de museus da SEC. E é assim, portanto, que a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura pretende coloborar com os demais museus do próprio Estado de São Paulo e ainda ser referência para as instituições culturais brasileiras.

Referências

O artigo desenvolvido aqui foi baseado na experiência da autora e das profissionais Juliana Monteiro e Márcia Mattos[19], envolvidas ao longo do processo de gestão do BDA-SEC, da pesquisa de fornecedores de *softwares* e da implantação efetiva do in.patrimonium.net.

A implantação do banco contou com a colaboração dos técnicos da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico e de sua coordenadora, Renata Motta, dos técnicos e coordenadores da área de documentação dos museus selecionados para esta primeira fase da implantação – o Museu da Casa Brasileira, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Contou, ainda, com os trabalhos elaborados pelos

19. Juliana Monteiro é museóloga, especialista em Gestão Pública e Mestre em Ciência da Informação. Atuou como coordenadora do Comitê de Política de Acervo da UPPM no período de 2008 a jan.de 2015; Márcia Mattos é historiadora e bacharel em Matemática com ênfase em T.I. Atuou como técnica do Comitê de Política de Acervo da UPPM no período de jan. de 2013 a maio de 2014.

Grupos de Trabalho no âmbito do CPA, realizados pelas equipes do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Museu do Futebol, Museu do Café, Museu Afro Brasil e Museu de Arte Sacra de São Paulo, além, evidentemente, de ter-se valido do empenho dos profissionais da Expomus e da Sistemas do Futuro. ■

Tayna da Silva Rios é mestranda em História Social pela Universidade de São Paulo, e técnica em museologia. Atuou mais de três anos no Sistema Estadual de Museus Sisem-SP, foi docente na ETEC Parque da Juventude, durante dois anos, na área de História e Museologia. Atualmente, é assistente técnica de coordenação na Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico/Secretaria de Estado da Cultura, sendo também coordenadora do Comitê de Política de Acervos da Unidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE SÃO PAULO, Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo. Spectrum 4.0 – o padrão para gestão de coleções do Reino Unido/Collections Trust. Coleção Gestão e Documentação de acervos: textos de referência, v.2, 2014.

Anais do III Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: Humanidades e interfaces digitais. São Paulo, Brasil, 17 e 18 de setembro de 2013 – São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisas, 2015. p.10.

HARPRING, Patricia. Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais; prefácio Murtha Baca; tradução Christina Maria Müller; revisão técnica Johanna Wilhelmina Smit. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado: Pinacoteca de São Paulo: ACAM Portinari, 2016. 288 p. (Gestão e documentação de acervos: textos de referência; v.4).

Outras referências

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. Processo SC 24819/2014. Descrição: Contratação de Software de Gestão de Acervos.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 15 jan. 2009, Seção I, p. 01.

BRASIL. Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus – Ibram. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 18 out. 2013, Seção I, p. 01.

SÃO PAULO (Estado). Constituição do Estado de São Paulo, de 05 de outubro de 1989. **Diário da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo**, Poder Executivo, São Paulo, SP, 06 out. 1989, p. 01.

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 50.941, de 05 de julho de 2006. Reorganiza a Secretaria da Cultura e dá providências correlatas. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, Poder Executivo, São Paulo, SP. 06 jul. 2006, Seção I, p. 01.

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 57.035, de 02 de junho de 2011. Altera a denominação do Sistema de Museus do Estado de São Paulo para Sistema Estadual de Museus – Sisem-SP, dispõe sobre sua organização e dá providências correlatas. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, Poder Executivo, São Paulo, SP, 03 jun. 2011, Seção I, p. 01.

SÃO PAULO (Estado). Resolução SC nº 105, de 04 de novembro de 2014. Estabelece princípios, procedimentos e fixa normas para recebimento e incorporação de bens móveis que constituem acervos museológicos, arquivísticos e documentais e de obras raras de natureza bibliográfica, pelas modalidades de doação, legado, coleta, permuta, transferência definitiva sem encargos e compra, pelos museus da Secretaria de Cultura. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, Poder Executivo, São Paulo, SP. 12 nov. 2014, Seção I, p. 43.

CIVISMO E FOLCLORE
NA GESTÃO DE RENATO ALMEIDA NO MUSEU DE FOLCLORE (1968 A 1974)[1]

ELAINE CRISTINA VENTURA FERREIRA

INTRODUÇÃO

O presente artigo é pautado na investigação da relação entre civismo e folclore no Museu de Folclore na gestão do folclorista Renato Almeida nos anos de 1968 a 1974. Parto do princípio de que em redor da ideia de folclore, propagavam-se os valores cívicos nacionais que favoreceram o regime civil militar no que compete à reorganização da ordem nacional. Por meio da gestão de Renato Almeida, a instituição por ele dirigida propagava em torno do folclore os valores cívicos para enaltecer a pátria. Para o aprofundamento desta reflexão mencionarei alguns aspectos sem os quais não será possível a análise. O primeiro aspecto se refere ao contexto social e político de criação do Museu de Folclore. O segundo se refere à associação entre a instituição e as tendências políticas de Renato Almeida, seu diretor. E o terceiro se refere a uma articulação e reflexão de como a instituição contribuirá com o estado autoritário no contexto social e político analisado.

O recorte temporal do tema inicia-se no ano de 1968, quando é criado o Museu de Folclore, e estende-se ao ano de 1974, término da gestão de Renato Almeida. A delimitação do estudo corresponde ao contexto histórico do Brasil recente. Ao revisitarem o tema do regime civil militar, os historiadores têm analisado esse período a partir de diferentes formas de investigações. Dentre as investigações realizadas podem-se destacar

1 O *Decreto nº 6.353*, de 1976, institui em forma de homenagem ao folclorista o nome de Museu de Folclore Édison Carneiro – projeto apresentado pelo Senador João Batista Vasconcelos Torres (ARENA). Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, s/d.

as relações estabelecidas entre as instituições culturais com o governo autoritário. As instituições culturais que representam o Estado ao difundir para a sociedade a ideia de harmonia cultural, ressaltada por meio dos valores nacionais, acabam por produzir consenso, gerando consentimentos favoráveis ao regime autoritário. Quando se consolidam os valores nacionais verifica-se que este estado autoritário se aproxima da legitimidade gerada pela propaganda de estabilidade cultural. Nessa discussão, Quadrat e Rollemberg questionam na história do regime autoritário do Brasil recente, como os consensos foram criados; como as acomodações de interesses fizeram-se em regimes autoritários através de mecanismos traduzidos em ganhos materiais e/ou simbólicos para as sociedades[2].

"Por meio da gestão de Renato Almeida, a instituição por ele dirigida propagava em torno do folclore os valores cívicos para enaltecer a pátria."

Neste foco de análise, considerar que o Museu de Folclore é criado no contexto de um regime político autoritário torna-se relevante para identificar a busca deste Estado por legitimidade. Desta forma, no que se refere ao papel do Estado durante o regime civil militar, Fontes e Mendonça salientam que no referido regime, o Estado construiu uma ideologia com base organicista para difundir a ideia de harmonia social no Bloco Ocidental buscando legitimidade[3].

Renato Almeida nasceu em 1895 e faleceu em 1981. Formou-se em Direito pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais. Trabalhou como advogado e jornalista. Colaborou em diversos periódicos, como o *Monitor Mercantil* e *América Brasileira*, do qual chegou a redator-chefe. Em 1926, foi nomeado diretor do Lycée Français (hoje Colégio Franco-Brasileiro) do Rio de Janeiro. Por essa época, ingressou no Ministério das Relações Exteriores, chefiando por um longo período o serviço de documentação do Itamaraty, representando-o também em missões oficiais no exterior. No ano de 1947, foi um dos fundadores da Comissão Estadual de Folclore. Entre 1947 e 1952, promoveu em vários estados, como Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Alagoas, a Semana do Folclore. Foi membro de várias associações culturais brasileiras e estrangeiras. Foi nomeado diretor-executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1964. E foi diretor do primeiro Museu de Folclore do país de 1968 a 1974.

Em 1964, após a implantação do golpe civil militar, Édison de Souza Carneiro[4], que dirigia a Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro,

2. QUADRAT, Samantha Viz. ROLLEMBERG, Denise. A construção social dos regimes autoritários. Legitimando consenso e gerando consentimento no século XX Brasil e América Latina. (orgs). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

3. FONTES, Virgínia Maria. MENDONÇA, Sônia Regina de. História do Brasil Recente – 1964 – 1992. São Paulo: Ática, 2006.

4. Foi um dos responsáveis pela estruturação da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro, do Ministério da Educação – MEC, participando como membro do seu Conselho Técnico, de 1958 a 1961, sendo nomeado diretor-executivo, no período de 1961 a 1964. Fundo folcloristas Édison Carneiro. Biblioteca Amadeu Amaral. Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, s/d.

Foto: Marcia Mattos

Foto recente da fachada do Museu de Folclore Édison Carneiro preparada para uma exposição de curta duração. A fachada do museu é voltada para os jardins do Museu da República, o antigo Palácio do Catete.

"Fundado em forma de convênio com o Museu Histórico Nacional e anexado ao Museu da República, o Museu de Folclore, em 1976, receberá o nome de Édison Carneiro em homenagem ao intelectual, falecido em 1972."

é afastado de suas atividades por ser acusado de comunismo. Após o afastamento de Édison Carneiro na direção da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro, Renato Almeida, intelectual de posição política privilegiada por sua atuação no Ministério das Relações Exteriores, passa a dirigir a Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro, fato que resultará na criação do Museu de Folclore dirigido por ele de 1968 (ano da criação da instituição) até 1974. Neste sentido, torna-se preciso investigar o contexto social e político que marca a criação do Museu de Folclore para assim identificar como, através das convicções políticas de Renato Almeida, o Museu de Folclore associará folclore e civismo que irão favorecer o regime político autoritário em torno da reorganização da ordem nacional analisada neste artigo.

O CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO DE CRIAÇÃO DO MUSEU DE FOLCLORE

A criação do Museu de Folclore, no Rio de Janeiro, em 1968, está relacionada a dois eventos importantes. O primeiro se refere ao fim da Segunda Guerra Mundial. E o segundo ao desempenho dos intelectuais da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro. Com o fim da Segunda Guerra Mundial fundou-se a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, em 16 de novembro de 1946, com o objetivo de contribuir para a paz e a segurança no mundo mediante a educação, a ciência e a cultura. O órgão criou políticas de salvaguarda do patrimônio cultural mediante estímulo da criação, atividades e preservação das entidades culturais e tradições orais; a raiz do Instituto Nacional do Folclore liga-se à criação da Unesco[5].

Como apontado por Renato Almeida, o Brasil foi o primeiro país a instituir politicamente uma organização de defesa da cultura e das tradições populares. Em 1947 foi criada a Comissão Estadual de Folclore, vinculada ao Instituto de Educação, Ciência e Cultura – IBECC. Uma das áreas de ação do órgão era atuar no cenário cultural e político do país. O desenvolvimento gradativo em torno da defesa ao folclore brasileiro desencadeou na implantação do Decreto nº 43.178, de 05 de fevereiro de 1958, que institui a Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro:

> Às dezessete horas e trinta minutos do dia vinte e seis de agosto de mil e novecentos e cinquenta e oito, no Salão Nobre do Palácio da Educação, foi solenemente instalada, pelo Senhor Ministro da Educação e Cultura, Professor Clóvis Salgado, a Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro, instituída pelo Decreto nº 43.178, de 05 de fevereiro de 1958, com a posse de membros do Conselho Técnico de Folclore, órgão dirigente daquela Campanha, designados por portarias ministeriais publicadas no Diário Oficial de cinco de agosto de mil novecentos e cinquenta e oito, a saber: Morzart de Araújo, membro e Diretor Executivo da Campanha, Renato Almeida, membro nato, na qualidade de secretário geral da Comissão Nacional de Folclore, Manoel Diegues Junior, este ausente por doença, Édison Carneiro e Joaquim Ribeiro[6].

Fundado em forma de convênio com o Museu Histórico Nacional[7] e anexado ao Museu da República, o Museu de Folclore, em 1976, receberá o nome de Édison Carneiro em homenagem ao intelectual, falecido

5. As raízes do Instituto Nacional do Folclore prendem-se, em primeira instância, à própria criação da Unesco. O preâmbulo da Convenção de Londres, de 16 de novembro de 1946, que instituiu a Unesco, determinou, em seu Artigo 7, o estabelecimento em cada país, de organismos compostos de Delegados Governamentais e de grupos interessados em educação, ciência e cultura, destinados a coordenar esforços nacionais, associá-los à atividade daquela organização e assessorar os respectivos governos e delegados às Conferências e Congressos, como agentes de ligação e informação. A área de atuação de estudos folclóricos no Brasil estruturou-se há algumas décadas como resultado de ampla movimentação nacional e internacional. Um impulso decisivo foi a recomendação da Unesco, no pós-guerra, de criação em seus países-membros de organismos voltados para o conhecimento de culturas populares.

6. Ata de Instalação da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro. Documentação da Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, s/d.

7. O Acordo. O Museu Histórico Nacional, que nesse instrumento de convênio, passará a ser denominado Museu da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1968, fala do ex-diretor da Campanha Renato Almeida.

em 1972[8]. O papel da Unesco é importante para a criação do Museu de Folclore, tendo em vista que o órgão teve como princípio promover políticas de valorização da cultura popular. A atuação dos intelectuais da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro também foi relevante para a criação da instituição. E, segundo Vilhena, este movimento dos folcloristas brasileiros inseriu no debate da identidade nacional a cultura e as tradições dos segmentos populares. Neste sentido, para o autor, estes intelectuais foram intérpretes particulares da nacionalidade na medida em que, ainda que de forma contraditória, enfatizaram a dimensão cultural em torno da identidade nacional[9].

Educação também foi tema de pauta em torno dos debates travados pelos intelectuais da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro. Faz-se preciso mencionar que no campo da educação a Unesco exerceu uma posição política de destaque. Da relação entre folclore e educação foi instituída no Congresso realizado de 22 a 31 de agosto de 1951 a Carta ao Folclore Brasileiro, que recomendou:

> **Capítulo III** – Ensino e Educação – Recomenda-se: Desenvolver ação conjunta entre os Ministérios da Cultura e da Educação a fim de que o conteúdo do folclore e da cultura popular seja incluído nos níveis de 1º e 2º graus e como disciplina específica do 3º grau de forma mais ampla, incluindo enfoque teórico e prático através do ensino regular, de oficinas, de observações e de iniciação às pesquisas bibliográficas e de campo[10].

Freire aponta que desde os primeiros anos da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro os folcloristas não almejavam dissociar o folclore da educação. E em redor da relação entre educação e folclore a mesma autora menciona que o Museu de Folclore realizou suas atividades para propagar uma harmonia cultural que não havia e utilizavam o folclore para difundir os valores de exaltação à pátria e diz que:

> "Didática do Folclore", da autoria de Corina Ruiz, teve sua primeira edição em 1976. A autora é apresentada na introdução de Laura Jacobina Lacombe como professora estudiosa do folclore. O folclore tem um papel educativo: "*ligar a criança à tradição da pátria*, além de representar um elo entre todos os países"[11] (grifos nossos).

É neste contexto social e político que se inicia a história do Museu de Folclore. O fato agora consiste na identificação de como, por meio das convicções políticas de Renato Almeida, o civismo e o folclore serão

8. Apesar de Édison Carneiro ter sido o idealizador da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro e um estudioso de destaque, com a implantação do golpe civil militar o intelectual é afastado da Campanha por ser acusado de comunismo e Renato Almeida teria sido o primeiro diretor do Museu de Folclore, de 1968 a 1974. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, s/d.

9. VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão o movimento folclórico brasileiro 1947 a 1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 14.

10. Carta ao Folclore Brasileiro I Congresso Nacional de Folclore, de 22 a 31 de agosto de 1951.

11. FREIRE, Beatriz Muniz. O Encontro Museu / Escola: O que se diz e o que se faz. Departamento de Educação Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Abril, 1992, p. 42.

materializados no Museu de Folclore para assim contribuir com o estado autoritário em torno da difusão dos valores patrióticos no contexto social e político deste artigo.

CIVISMO E FOCLORE NAS CONVICÇÕES POLÍTICAS DE RENATO ALMEIDA E SUA GESTÃO NO MUSEU DE FOLCLORE

Douglas utiliza fundamentos teóricos para discutir sobre a solidariedade, cooperação, teoria da escolha racional tendo como ponto de partida o estudo atento de diferentes sociedades e comunidades e como estas se relacionam com as instituições. E questiona de que modo as instituições interferem nos pensamentos das pessoas. Na teoria da escolha racional (racional aqui se refere ao modo de pensar institucionalizado) é proibido que um engajamento espontâneo se incorpore à argumentação. A autora observa que as instituições instituem aos indivíduos modos de pensar, este fato, porém, não anula as potencialidades argumentativas dos indivíduos que, no sentido

Foto: Marcia Mattos

Exposição no Museu de Folclore. O museu conta com importante acervo que conta com mais de 16.000 objetos. Seu acervo é manancial para a exposição de longa duração e as de curta duração do museu, além de fonte para pesquisadores das culturas brasileiras.

contrário a uma ordem social estabelecida, estariam inseridos no campo do confronto[12]. Este trabalho se apoia no primeiro argumento da autora em que se pode observar a forma como as instituições são capazes de instruir as sociedades e formar pensamentos. Neste mesmo caminho de discussão, Chagas observa o museu como um espaço socialmente construído, comprometido em atender aos interesses ideológicos de seu tempo. Neste sentido, os museus são políticos e em seu interior ocorrem disputas por memórias[13]. No que se refere não ao campo da memória social propriamente, mas considerando o fato de que os museus são dentre tantas definições porta-vozes dos valores culturais e também de uma memória social construída, vale ser mencionado para analisarmos o civismo e o folclore na gestão de Renato Almeida no Museu de Folclore. E ao observar a política da memória e sua função pedagógica emitida por meio dos museus, Chagas afirma que:

> Nesse sentido, parece claro que a transmissão *de memória política, ao valer-se de documentos, no sentido mais amplo do vocábulo, tem também uma intenção pedagógica, um desejo de articulação entre os que foram e os que vieram depois, uma vontade de formar e produzir continuidades*[14] (grifos nossos).

"A Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro deveria realçar não somente a defesa do patrimônio folclórico, mas também defender a cultura nacional através do valor cívico."

Considerando o fato de que a Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro é implantada em 1958, verifica-se que havia uma associação estabelecida entre educação, folclore e civismo desde instituição da Campanha. E no dia 24 de maio de 1961 o civismo propagado em torno do folclore era associado ao reconhecimento de valor à pátria pelo Presidente Jânio Quadros, que, em Brasília, registrou em seu discurso que o folclore enquanto campo de estudo permitia o conhecimento do povo brasileiro em sua realidade e continuidade histórica, sendo primordial para a configuração do país. O folclore era:

> *Folclore é civismo na medida em que reafirma os valores da nacionalidade*. A sociedade em desenvolvimento acelera a dinâmica própria dos fatos folclóricos, que tendem a se atualizar e a se adaptar às novas circunstâncias sociais. *A Campanha realça, na defesa do patrimônio folclórico, os elementos cívicos com os quais o povo reafirma o caráter nacional de sua cultura*. Além das promoções do mês de agosto, e outras eventuais, cabe-lhe promover atividades durante a Semana da Pátria, em combinação com as Secretarias Estaduais de Educação[15] (grifos nossos).

12. DOUGLAS, Mary. Como as instituições pensam. Tradução. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2007.

13. CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu. In: Cadernos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, número 13, 1999, p. 17-35.

14. CHAGAS, Mário de Souza. Memória política e política de memória. In: CHAGAS, Mário de Souza e ABREU, Regina. (orgs). Memória e Patrimônio ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP & A Editora: Rio de Janeiro, 2003, p. 144.

15. Ministério da Educação e Cultura. Projeto de Reestruturação da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro, Rio de Janeiro, s/d. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, s/d.

Ao analisar o discurso do Presidente Jânio Quadros e identificar que em sua fala a Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro é vista como um movimento capaz de por meio do folclore reproduzir os valores cívicos de exaltação a pátria, pode-se apontar que o movimento em defesa do folclore brasileiro se caracterizou como uma atividade de cunho político, tendo em vista seu comprometimento em instruir os segmentos populares para os quais se destinavam o discurso de Renato Almeida em volta do civismo.

O discurso cívico em torno do folclore foi marcante em Renato Almeida quando falou acerca da Educação Moral e Cívica[16] dizendo que: "Agora, sobretudo, em que se criou obrigatoriamente a Cadeira de Educação Moral e Cívica o folclore deve ser reconhecido devidamente"[17]. Diante desta abordagem, colocamo-nos em torno da seguinte questão. Qual seria o lugar do folclore e do civismo no Museu de Folclore na gestão de Renato Almeida no contexto social e político autoritário para se pensar o lugar da nação? Considerando que, segundo Chagas, o museu é um lugar político e sua museografia representa um discurso também político[18], é neste sentido que observamos que o Museu de Folclore na gestão de Renato Almeida contribuiu com o governo autoritário em torno da utilização do folclore para emanar o civismo e manter a ordem social devido ao reconhecimento patriótico. A Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro deveria realçar não somente a defesa do patrimônio folclórico, mas também defender a cultura nacional através do valor cívico, como se pode notar: "A Campanha realça, na defesa do patrimônio folclórico, os *elementos cívicos, com os quais o povo reafirma o caráter nacional de sua cultura*[19]" (grifos nossos).

Por meio da análise do discurso de Renato Almeida, verifica-se que o folclore se transformava em um movimento cultural por defender a cultura e as tradições populares. E também fez parte um movimento político por ser propagador dos valores cívicos nacionais. Devido ao posicionamento de folcloristas como Renato Almeida os estudos em torno da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro consagrou o movimento como difusor dos interesses do governo. Travassos afirmou que: "A explicação mais comum do fenômeno consiste em apontar a debilidade teórico-metodológica da pesquisa de folclore, produtora de ideologia, não de conhecimento"[20].

16. Disciplina escolar obrigatória regulamentada pelo Decreto nº 58.023, de 21 de março de 1966.

17. Da Assessoria Chefe para Assuntos Parlamentares, Rio de Janeiro, 09/03/1973. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

18. CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação museal Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Ibram, Coleção Museu memória e cidadania, 2009, p. 60-61.

19. Promoções cívicas. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 1972.

20. TRAVASSOS, Elizabeth. Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro, 1947 – 1964. Mana [Resenha online], 1998. Volume, 4, número 1, p. 186-188. ISSN 0104-9313.

"Por meio da análise do discurso de Renato Almeida, verifica-se que o folclore se transformava em um movimento cultural por defender a cultura e as tradições populares. E também fez parte de um movimento político por ser propagador dos valores nacionais."

Propalar civismo e folclore foi algo que se materializou na gestão de Renato Almeida no Museu de Folclore. Considerando que o Museu é uma instituição criada para instruir os cidadãos em torno dos valores cívicos nacionais e despertar sentimentos afetivos para traçar os laços de identidade, aproximamos esta discussão cada vez mais do pensamento de Poulot que ao observar os museus destacou que:

> A fundação dos museus nacionais iniciada em grande parte pela Revolução Francesa converte, em seguida, o direito de entrar no museu em um direito do cidadão e, ao mesmo tempo, em uma *necessidade para identidade e para reprodução da nova comunidade imaginada*[21] (grifos nossos).

A relação entre civismo e folclore fez parte do projeto de construção da nação cuja proposta era garantir a continuidade do discurso de que o erudito civilizaria os segmentos populares. E neste sentido, o folclore foi um projeto civilizador, pois por meio do civismo o povo seria instruído em torno dos valores nacionais:

> O estudo e a defesa de nosso folclore, tal como apelou o chefe da nação, o Congresso do Rio de Janeiro, apelo a que prometeu atender o Presidente Juscelino Kubistchek, na instalação do III Congresso reunido em Salvador, no ano passado. Afirmou então sua Excelência: "quanto mais conhecermos, em bases científicas, os atos culturais da nossa gente, tanto maior a possibilidade de se fazer tranquilamente o planejamento do gênero, *no que tange ao levantamento dos níveis da civilização e coletividade*"[22] (grifos nossos).

"A relação entre civismo e folclore fez parte do projeto de construção da nação cuja proposta era garantir a continuidade do discurso de que o erudito civilizaria os segmentos populares."

Merece destaque o desejo de se criar Museus de Folclore pelos folcloristas da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro: "*Sem museu não se estuda folclore*"[23]. Seria esse o caminho para consolidar o civismo e o folclore, assim, civilizar e construir a nação? Por que criar Museus de Folclore era importante? Este pode se explicar pelo fato de que o museu instrui a sociedade de que valores nacionais são pedagógicos, sendo assim, indispensável na construção dos sentimentos patrióticos muito solicitados em contextos políticos autoritários em que o Estado busca legitimar para a sociedade uma falsa ideia de estabilidade cultural.

A dança de pau de fitas era apresentada em comemoração ao 7 de setembro em frente ao Museu de Folclore[24]. O importante é identificar o compromisso do Museu de Folclore durante os eventos cívicos nacionais. A dança de pau de fitas, por exemplo, se caracteriza por uma manifestação

21. POULOT, Dominique. Museu e Museologia. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 59.

22. Atas de Instalação da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 1958.

23. Projetos Prioritários – Organização do Museu de Folclore. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, s/d.

24. Noticiário, 1970: p. 264. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

de origem popular e se diferencia de uma região para outra. Esta dança é celebrada em momentos culturais como a festa de Reis, do Divino, do Natal e do Ano Bom. A representação da dança pelo Museu de Folclore significou o reconhecimento que a instituição deu à cultura e às tradições populares por um lado, e por outro, a realização desta dança no dia 07 de setembro consolida a relação entre civismo e folclore utilizado para legitimar o regime político autoritário em torno do patriotismo. Na mesma época foi criado por Renato Almeida o concurso sobre o folclore cívico brasileiro destinado aos estudantes do primeiro e segundo graus, no qual constava:

> Estudantes de todo o país estão convidados a participar do concurso sobre o Folclore Cívico Brasileiro, promovido pelo Ministério da Educação e Cultura. Serão selecionados os melhores trabalhos sobre temas folclóricos *que exaltem a ideia de Pátria e as tradições nacionais*. As inscrições estão abertas até o dia 30 de junho do corrente ano e os trabalhos, com o mínimo de 10 e um máximo de 20 folhas datilografadas, devem ser enviados à sede da Campanha de Defesa ao Folclore, à Rua da Imprensa, 16 sala, 604, no Estado da Guanabara[25] (grifos nossos).

25. Jornal. *O Liberal*. Belém, 16 de fevereiro de 1972. "Atenção Estudantes!". Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

No cenário social e político em que civismo e folclore eram indissociáveis e que os folcloristas criavam Museus de Folclore para consolidar a política de valorização da cultura popular, na mesma conjuntura, Museus de Folclore foram criados em diferentes estados brasileiros. Assim, surgiu o Museu de História e Folclore Maria Olímpia em São Paulo (1973); o Museu de Arte e Cultura Popular em Fortaleza (1973); o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore em Alagoas (1975); o Museu de Artes e Tradições

Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Apresentação de *dança de pau de fitas* em frente ao Museu do Folclore, em comemoração ao 7 de setembro (Noticiário, 1970, p. 264).

Populares na cidade de Niterói (1975) e o Museu do Homem do Nordeste em Recife (1979). E na ocasião, por meio de diferentes decretos, o folclore institucionalizava o civismo. Com o Decreto nº 56.747, de 1965, criava-se o Dia do Folclore, o Decreto nº 169, de 1968, instituía-se o Mês do Folclore e com o Decreto nº 1.162, de 1975, o folclore tornava-se disciplina obrigatória do primeiro e segundo graus.

Diante das abordagens expostas verificou-se que houve uma associação entre civismo e folclore nas concepções políticas do folclorista Renato Almeida. Estas convicções se materializaram em sua gestão no Museu de Folclore no momento em que a instituição realizou suas atividades para propagar os valores cívicos por trás do folclore. A relação civismo e folclore no Museu de Folclore conduziram a sociedade a sentir-se pertencente a uma nação, acabando por contribuir com o governo autoritário, tendo em vista a certeza de que o civismo em torno do folclore propalava a ideia de estabilidade social e cultural devido à sua relação com o patriotismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a relação entre civismo e folclore no Museu de Folclore na gestão do folclorista Renato Almeida nos anos de 1968 a 1974, identificou-se que o Museu de Folclore propagou o civismo em torno do folclore na direção de Renato Almeida. E neste sentido, civismo e folclore vieram contribuir com o estado autoritário no que se refere ao incentivo por meio do folclore ao reconhecimento e à exaltação dos valores da pátria. A reflexão apresentada neste artigo se concretiza com base no discurso proferido por Renato Almeida quando assumiu o cargo de diretor executivo da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro e afirmava que seria um auxiliar do governo na reorganização da ordem nacional: "Só a convicção de que ninguém é dado a recusar serviços a um governo que busca *reorganizar a ordem nacional e estabelecer índices democráticos e cristãos de nossa existência, me decidi aceitar o encargo, não sem pesar atentamente as dificuldades circunstantes*[26]" (grifos nossos). Desta forma observa-se que civismo e folclore no contexto social e político do regime civil militar e difundidos no Museu de Folclore por seu diretor Renato

26. *Discurso do Professor Renato Almeida ao assumir o cargo de diretor executivo da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro.* Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, s/d.

Almeida veio atender aos interesses do governo autoritário no que se refere à manutenção da ordem social, na sublimação dos conflitos culturais e também na exaltação do patriotismo. Reforçamos neste artigo a discussão já travada nos estudos museológicos acerca do papel político dos museus. ■

Elaine Cristina Ventura Ferreira é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro Unirio/ MAST; Mestre pelo mesmo Programa de Pós-graduação; Pós-graduada em História do Brasil pela Universidade Cândido Mendes – UCAM e Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro Unirio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, número 13, 1999, p. 17-35.

________. A imaginação museal Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Ibram, *Coleção Museu, memória e cidadania*, 2009, p. 60- 61.

________. Memória política e política de memória. In: CHAGAS, Mário de Souza e ABREU, Regina (Orgs.). *Memória e Patrimônio* – ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP & A Editora: Rio de Janeiro, 2003, p. 144.

DOUGLAS, Mary. Como as instituições pensam. Tradução. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2007.

FONTES, Virgínia Maria; MENDONÇA, Sônia Regina de. História do Brasil Recente – 1964 – 1992. São Paulo: Ática, 2006.

FREIRE, Beatriz Muniz. O Encontro Museu / Escola: O que se diz e o que se faz. Departamento de Educação Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Abril, 1992, p. 42.

POULOT, Dominique. Museu e Museologia. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 59.

QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. A construção social dos regimes autoritários. Legitimando consenso e gerando consentimento no século XX Brasil e América Latina (Orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro, 1947 – 1964. Mana [Resenha on-line], 1998. Volume, 4, número 1, p. 186-188. ISSN 0104-9313.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão o movimento folclórico brasileiro 1947 a 1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 14.

Foto: Carina Cazi

Ação educativa no porão do Chalé Francês.

FALANDO DE ARTE:

MEDIAÇÃO CULTURAL E TRADUÇÃO NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SOROCABA

THIAGO CONSIGLIO

INTRODUÇÃO

O Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS) é uma instituição privada recente. Foi instituído em 2004, aberto ao público em 2011 e teve sua primeira grande exposição, "Percursos Contemporâneos", inaugurada em 2012[1]. Portanto, ao desenvolver uma análise das ações realizadas, encontramos a dificuldade, de que por um lado não há tempo histórico para distanciamento, ao mesmo tempo que considera-se importante a reflexão sobre as ações para superação de problemáticas adaptando os rumos enquanto acontecem.

Por ser uma instituição recente, os setores foram se desenvolvendo durante o processo de consolidação do museu, e nisso inclui-se o Educativo. Desde o início, o Educativo contou com mediadores culturais remunerados e contratados temporariamente para trabalhos exclusivos de exposições.

Este contexto permaneceu até o ano de 2014, onde pela primeira vez em seu projeto anual o museu contou com uma orientadora pedagógica para as ações educativas. Esse foi um passo importante, porque anteriormente as ações eram direcionadas pelas formações individuais de cada educador.

Com a orientação externa, as ações começaram a tomar um processo de homogeneização dentro de um mesmo contexto. Mas ao mesmo tempo surgiu uma dificuldade, que era a distância que essa orientação tinha com a instituição e a necessidade de fazer a articulação mais presente. Esse foi o contexto que levou então à criação da função do Coordenador Educativo, momento em que o autor deste texto esteve presente.

Leva-se em consideração também o contexto do fim de 2015 com a crise financeira que afetou o setor empresarial e foram realizados alguns cortes dos patrocinadores, fazendo com que as exposições ficassem sem mediadores.

1. SIMONETTI, Juliana. Um passo largo. Jornal Cruzeiro do Sul. Sorocaba, 17 ago. 2012. Disponível em: http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/411510/um-passo-largo. Acesso em: set. 2016.

No início de 2016, então, é inaugurada a função do Coordenador do Educativo, que desempenhou proposições pontuais, mas que concluíram com a necessidade da implementação do Núcleo de Ações Educativas.

As questões levantadas por este artigo têm a intenção de compartilhar com os interessados sobre o processo de construção de um Núcleo de Ações Educativas a partir da realidade específica, que é o interior de São Paulo. Entendemos, com isso, a importância de levantar visões para que outras instituições que têm características e contextos semelhantes possam se inspirar.

A NECESSIDADE DA FORMAÇÃO CULTURAL

"Como pensar em um Educativo sem educadores?" Foi o primeiro mote que conduziu as ações. Inicialmente pensa-se que um setor é feito do corpo de funcionários. Mas como entender este espaço dentro do contexto de uma instituição em formação? Seria como classificar historicamente o Educativo, no caso deste artigo, entre dois momentos: a criação e sua futura consolidação. Neste meio-termo, encontramos especificidades que não são simples.

Primeiramente o Educativo já está dentro de um estigma deste meio. Muitas vezes o setor é considerado importante, mas relegado como de segunda categoria[2], abaixo de outras áreas museológicas-administrativas como curadoria, acervo etc. Parece, em alguns casos, que o Educativo está no discurso de uma instituição, dentro de suas missões principais, mas que efetivamente está lá para justificar patrocínios.

"Muitas vezes o setor é considerado importante, mas relegado como de segunda categoria, abaixo de outras áreas museológicas-administrativas como curadoria, acervo etc."

Neste caso, especificamente, a importância do Educativo transpassa para além dos muros do MACS, porque estamos falando de Sorocaba, uma cidade do interior do estado de São Paulo, com aproximadamente 700 mil habitantes, que não tem grande variedade de centros culturais e museus[3], o que nos faz partir de uma dificuldade de acesso cultural.

Ao mesmo tempo, a cidade fica aproximadamente a 100 km de distância de um dos principais eixos do país, da museologia e da arte, que é a capital paulista. Digamos que nestas condições o MACS enfrenta um desafio de dialogar com uma parcela da população que não está acostumada com

2. BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). Arte/educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 14.

3. JACINTO, Daniela. Museus são pouco explorados pelos sorocabanos. *Jornal Cruzeiro do Sul*. Sorocaba, 18 de mai. 2014. Disponível em: http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/547558/museus-sao-pouco-explorados-pelos-sorocabanos. Acesso em: set. 2016.

Fachada da futura sede definitiva do MACS, anexo à antiga Estação Ferroviária de Sorocaba.

Foto: Carina Cazi

espaços museológicos, e outra parcela da população que está acostumada e tem referências em instituições já consolidadas e históricas da capital.

O MACS está, se assim podemos dizer, em um contexto entre uma cidade "pequena" e "grande", o que significa estruturalmente uma lacuna entre uma instituição "recém-criada" e "consolidada". Por isso abordamos o Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba como espaço em construção.

Aliás, literalmente em construção[4], porque as ações acontecem em um espaço temporário de pequeno porte, conhecido como Chalé Francês, ao mesmo tempo que acontece a readequação do local da sede definitiva, no galpão anexo à antiga Estação Ferroviária de Sorocaba, em um projeto que prevê mais de 2.600 metros quadrados. Considerados estes pontos, entendemos que o presente ano de 2016 para o Educativo está neste contexto de lacuna, entre uma situação originária e consolidada.

Uma pessoa pode considerar esse contexto como repleto de dificuldades, mas as dificuldades muitas vezes fazem parte de crises, que

4. SHIKAMA, Felipe. Obras de ampliação do MACS começam em 15 dias. *Jornal Cruzeiro do Sul*. Sorocaba, 28 de jan. 2014. Disponível em: http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/528242/obras-de-ampliacao-do-macs-comecam-em-15-dias. Acesso em: set. 2016.

desenvolvem reflexões. Como é o caso de se pensar em um educativo sem educadores. Nesse sentido, através de autocrítica, abriu-se a questão se as ações educativas somente ocorrem nas exposições e se o museu pode realizar ações educativas sem educadores presentes.

Com isso, em concordância com os profissionais da comunicação do museu, houve um primeiro caminho sugerido, as ações denominadas de "Falando de Arte". Assim, pensou-se em formas de mediação e formação cultural para o público, que consideram lugares virtuais como espaços de extensão da instituição.

"Assim pensou-se em formas de mediação e formação cultural para o público, que consideram lugares virtuais como espaços de extensão da instituição."

FALANDO DE ARTE

O "Falando de Arte" desenvolveu-se em algumas ações: 'Hangout', 'Blog', 'Você Sabia?' e 'Entrevista'. Estas ações colocam o museu como criador de conteúdo através da internet, para gerar aproximação do público com o espaço cultural e levantar questões da arte contemporânea através da divulgação do acervo da instituição.

Enquanto as vertentes 'Blog' e 'Você Sabia?' são textos produzidos e divulgados pelas redes sociais e *website*, 'Hangout' e 'Entrevista' mostram o artista em pessoa e dão espaço para que ele se apresente.

O 'Hangout' é uma ferramenta audiovisual de conversa pela internet que pode ser acessada ao vivo por qualquer um, em qualquer lugar. Já na ação 'Entrevista'[5] foram produzidos diversos vídeos em que o artista é entrevistado e fala sobre procedimentos, técnicas, inspirações e curiosidades para a criação de uma obra específica que faz parte do acervo do museu.

Assim, o Educativo, em parceria com a Comunicação, procurou inicialmente produzir conteúdo para falar de arte contemporânea através do acervo, entendendo o espaço virtual como uma extensão do espaço físico do museu que é também um espaço de formação cultural.

A realização desta ação também implica a premissa de que o museu não é somente um espaço de conservação e exibição de obras artísticas, ele desenvolve também condições para que seja, acima de tudo, um espaço vivo e ativo.

5. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SOROCABA. Falando de Arte: Entrevista. Disponível em: http://www.macs.org.br/entrevista. Acesso em: set. 2016.

Foto: Carina Cazi

Fachada do Chalé Francês, sede temporária do MACS.

O “Falando de Arte” foi o primeiro passo para voltar ao espaço concreto e pensar em ações formativas que utilizassem estruturas já existentes.

Foi assim que se abriu também no começo do ano o Programa de Voluntariado, possibilitando que pessoas de diversas origens pudessem compartilhar experiências formativas e colaborassem com os bastidores da instituição. Este programa se voltou para três áreas específicas: Reserva Técnica, Biblioteca e Mediação Cultural.

O PROGRAMA DE VOLUNTARIADO

A Reserva Técnica, espaço considerado relevante em uma instituição museológica, foi incluída nesse Programa para pessoas que já teriam alguma introdução na área, mas que, juntos da responsável técnica, teriam condições de acompanhar e desenvolver ações de catalogação e preservação, daquilo considerado como força motriz de um museu:

Foto: Carina Cazi

Mediação cultural na exposição "Novidades do Acervo 2015" do MACS.

as obras de arte. Como no processo de formação do MACS descrito anteriormente, a Reserva Técnica passa também por inúmeras revisões, para que se consolide futuramente.

Já a Biblioteca e a Mediação Cultural acontecem em conjunto. Primeiramente, a instituição acumulou, desde sua criação, mais de 4.000 unidades bibliográficas, mas verificou-se que sem sua organização não haveria forma de tornar esse material acessível ao público.

Com os trabalhos do voluntariado, a principal demanda é organizar e catalogar essas unidades, para que seja possível ativar um espaço ocioso da instituição através de um ambiente de leitura, com a possibilidade de pesquisa e empréstimos do acervo bibliográfico.

Enquanto este espaço é organizado, a Mediação Cultural é o outro foco dos voluntários. Anteriormente, sem mediadores, o espaço expositivo

Foto: Carina Cazi

ALUNOS PARTICIPAM DA MEDIAÇÃO CULTURAL na exposição "Marcos Amaro: Desconstruções e Articulações", do MACS.

ficava ocupado somente com as obras e em um certo sentido a mediação cultural ocorria no encontro entre público e materiais gráficos, como textos curatoriais e *folders* de divulgação.

Na discussão sobre a implementação de um Núcleo de Ações Educativas, o contato pessoal e direto com o mediador é uma das mais importantes etapas desse processo. Porque é ali onde se desenvolve efetivamente o diálogo, onde é possível apresentar questões de acordo com a demanda de cada um que visita, ao mesmo tempo em que abre-se o espaço para que o visitante tenha voz.

Assim sendo, essas ações deram condição para que espaços entendidos como ociosos e de caráter educativo em potencial fossem realmente tornados vivos nessas dinâmicas. O Programa de Voluntariado surgiu de uma demanda institucional e de uma dificuldade econômica, para pensar em estratégias que desenvolvessem ações em condições que já existiam. A partir desse momento de crise econômica-estrutural, houve o desenvolvimento de uma reflexão e autocrítica para encaminhamento das propostas que culminaram no estado atual de ações, através da relação com os voluntários e as ações "Falando de Arte", por exemplo.

Desta reflexão, o Educativo avaliou a importância de se valorizar a presença e atuação dos mediadores, mesmo que inicialmente de forma voluntária, porque sem esse esforço não haveria condições para desenvolver o diálogo na mediação cultural. Ao mesmo tempo, procurou-se assim a possibilidade de estruturar o início de um programa educativo permanente que realize propostas independentemente das programações expositivas.

Dentro do contexto da necessidade da organização das práticas educativas, a mediação cultural se expande além do espaço temporário da exposição para dialogar com momentos antes, durante e depois do encontro do visitante com a obra[6]. Ao mesmo tempo que busca estratégias para desenvolver ações que não dependam necessariamente do mediador, o setor Educativo dá suporte teórico procurando contextualizar as diversas atividades realizadas.

Dentre as práticas, desenvolveu-se um caminho de interação entre o mediador e o público, através do acompanhamento de visitantes

"(...) o Educativo, em parceria com a Comunicação, procurou inicialmente produzir conteúdo para falar de arte contemporânea através do acervo, entendendo o espaço virtual como uma extensão do espaço físico do museu que é também um espaço de formação cultural."

6. WENDELL, Ney. Estratégias de mediação cultural para a formação do público. Disponível em: http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2014/09/estrategias-de-mediacao-cultural_ney-wendell_8-9.pdf. Acesso em: set. 2016.

espontâneos e agendados, mas pensou-se também em uma programação de atividades – desde bate-papos, ações educativas, oficinas de capacitação etc. – em que se coloca o mediador como protagonista.

O MEDIADOR COMO TRADUTOR

"(...) o Educativo avaliou a importância de se valorizar a presença e atuação dos mediadores, mesmo que inicialmente de forma voluntária, porque sem esse esforço não haveria condições para desenvolver o diálogo na mediação cultural."

Inicialmente, entendido com dificuldade e sem nenhum tipo de orientação pedagógica, os mediadores traziam consigo suas referências pessoais e cada um produzia aquilo que julgava melhor nas ações pelo espaço expositivo.

Já com a coordenação e o planejamento estratégico, a ideia é que haja um diálogo, dentro daquilo que a instituição pensa como plano educativo, propondo noções de compartilhamento entre a narrativa institucional e a do visitante, através dos educadores[7].

O Plano de Ações Educativas desenvolvido, então, procurou dar conta da demanda institucional de realizar ações educativas e atender públicos escolares, mas partindo da noção de que os mediadores (sendo voluntários ou remunerados) realizam interações com a perspectiva de que todos são espectadores e tradutores na relação com a arte.

Consideramos também um diálogo com a programação institucional, para a realização de uma série de atividades que complementam ou desenvolvem experiências para além das exposições propriamente ditas. Neste sentido, a prática do Educativo com esse projeto é uma certa noção de articulação entre os mediadores, a demanda institucional e os públicos diversos.

Para a realização das atividades, a premissa tomada é o contexto de que cada indivíduo, em sua posição cotidiana, já exerce um papel de espectador em relação com o mundo, entendendo também que o mediador cultural não é uma função consolidada ou consensual nas diversas instituições culturais.

Por isso fazemos um resgate histórico e a partir dele procuramos construir alguns pontos para se pensar no papel do mediador cultural e os apresentamos aqui como reflexão para outras possíveis instituições interessadas.

7. ROBERTS, Lisa. Do conhecimento à narrativa e à... ação! Construindo narrativas nos museus de hoje. *Anais do II Seminário Internacional Diálogos em Educação e Museu* / coordenação Mila Milene Chiovatto. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p.2.

Consideramos para isso aproximações, da mediação crítica pautada em Paulo Freire e Ana Mae Barbosa, noções de tradução e narração a partir de Walter Benjamin, a discussão trazida pela desleitura de Jorge Menna Barreto e a problematização implicada na concepção do mestre ignorante[8], entendendo todos como espectadores emancipados[9], de Jacques Rancière.

Primeiramente, dialogando com o que é entendido sobre um mediador no senso comum, investigamos e partimos do problema do tradutor. Antigamente, era essencial a relação do tradutor com o sentimento de perda de alguma parte do significado original[10]. Em um certo sentido, o tradutor se autodepreciava e procurava se manter neutro.

8. RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lillian do Valle – 3ª ed, 4ª reimp. – Belo Horizonte: Autência Editora, 2015.

9. RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado; tradução Ivone C. Benedetti – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

10. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apud cit: LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia* – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007, p. 35.

Foto: Carina Cazi

Atividade prática da Oficina de Capacitação para Mediadores na exposição "Marcos Amaro: Desconstruções e Articulações", do MACS.

"(...) o museu não é somente um espaço de conservação e exibição de obras artísticas, ele desenvolve também condições para que seja, acima de tudo, um espaço vivo e ativo."

Mas também, historicamente desenvolvido, encontramos a proposta de tradução dos poetas concretos. Para o crítico literário Harold Bloom, essa tradução era efetivamente a realização de uma leitura forte. É um tipo de leitura que se apropria de autores antecessores, a tal ponto de modificar a leitura que será feita posteriormente pelos demais. Assim, existe uma inversão da causalidade, quando o texto atual determina a leitura dos textos antigos[11].

Jorge Menna Barreto comenta que o termo que Harold Bloom utiliza para falar dessa capacidade transgressora de leitura é chamada de *misreading*, e que foi traduzida por Arthur Nestrovski pelo termo desleitura[12]. Há aí a ideia do erro como parte do processo de leitura que incorpora e expande significados; Barreto coloca a leitura forte como a possibilidade de um desvio emancipador[13].

Esse desvio é então uma leitura forte que se apropria do conteúdo dado, portanto, não é submissa. É o que acontece também com a arte narrativa comentada por Walter Benjamin, em que diz que evita explicações e não é informativa. Para ele, o material é narrado com exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação.

É como se o narrador, neste caso, não estivesse lidando com um processo a que estamos bastante acostumados da informação rápida e curta. Para Benjamin, este tipo de informação só tem valor quando é nova, e não tem tempo de se explicar, enquanto a narrativa não se esgota, conservando suas forças por muito tempo e ainda sendo capaz de desdobramentos[14].

Esse contexto da narrativa que o autor traz de uma tradição oral é muito importante para pensar nos desdobramentos da relação do diálogo na transmissão das ideias. No mesmo sentido, partindo de seu contexto da alfabetização, Paulo Freire comenta que aprendemos a ler o mundo antes de ler a palavra. Para ele, a relação entre linguagem e realidade é dinâmica, considerando que a leitura crítica implica a percepção entre texto e contexto[15].

A relação com a realidade não é apresentada de uma forma passiva, mas, pelo contrário, ativa. Paulo Freire afirma que a leitura do mundo precede a

11. LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: Tradução e Melancolia – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007, p. 91.

12. Desleitor também foi a denominação dada aos mediadores culturais da primeira edição da exposição "Frestas – Trienal de Artes", que aconteceu no Sesc Sorocaba em 2014 e da qual o autor deste texto participou como supervisor educativo. Jorge Menna Barreto foi um dos curadores do educativo desta exposição.

13. BARRETO, Jorge Menna. Exercícios de Leitoria, 2012. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 128), p. 128.

14. BENJAMIN, Walter. "O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". Tradução Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v.1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012, 8 Ed. revista, p. 220.

15. FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 51a ed. – São Paulo: Cortez, 2011, p. 19.

Foto: Carina Cazi

Ação educativa da oficina de capacitação para mediadores na exposição "Marcos Amaro: Desconstruções e Articulações", do MACS.

leitura da palavra, como continuidade, e que desemboca em uma forma de escrever a própria história. Esse sentido de escrever ativamente a história é o mesmo de transformá-la através de nossa prática consciente[16].

Desta forma também, entendemos que a condição de leitor é antes de tudo condição de espectador que todos têm em relação com o mundo. Para Jacques Rancière, a tradução é o cerne de toda a aprendizagem e da prática emancipadora do que ele chama de mestre ignorante.

Este mestre ignora a distância que só um especialista poderia preencher, entendendo que essa distância é condição normal de toda

16. FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. 51a ed. – São Paulo: Cortez, 2011, p. 29.

a comunicação[17]. Para Rancière, o ignorante aprende não para ocupar uma posição de intelectual, mas "para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova"[18]. O autor denomina mestre ignorante não aquele que nada sabe, mas aquele que abdica do saber da ignorância e assim desassocia sua qualidade de mestre de seu saber.

Rancière completa que o mestre ignorante não ensina no sentido impositivo, mas apresenta um convite para que os alunos se aventurem no mundo para que eles digam o que viram, reflitam, comprovem e o façam comprovar. É um sentido de ignorar a desigualdade das inteligências[19].

É nesse caminho que se entende que a obra de arte não terá um significado fixo e o mediador terá que, como habilidade de tradutor, transpor barreiras dos significados e criar interpretações com os visitantes.

17. RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado; tradução Ivone C. Benedetti – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 15.

18. Ibidem.

19. Ibidem.

Alunos participam da mediação cultural na exposição "Aurelino: Frente ao Mar do Infinito" do MACS, realização em parceria com o Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro.

Foto: Carina Cazi

Rancière diz que os artistas constroem suas manifestações estéticas, porém os significados ficam expostos e se tornam incertos neste idioma novo. Este idioma exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da história e fazer dela sua própria história. O autor conclui o pensamento radicalizando que "uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores"[20].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendendo o processo de consolidação do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, procuramos desenvolver algumas questões sobre a construção do espaço educativo durante o percurso apresentado.

Partindo de um posicionamento individual dos mediadores culturais, o processo de consolidação do pensamento educativo passou por avaliações que nortearam as ações enquanto eram realizadas. Esta prática chamamos de autocrítica, um pensamento que se faz enquanto se refaz, como o movimento dialético e orgânico de superação.

Percebemos que o Educativo teve um papel importante de articulação. Inicialmente, com o setor da Comunicação, procurando repensar formas de mediação que fossem colocar o espaço virtual como extensão do espaço físico. Também consideramos este papel quando se fez necessária a presença dos mediadores, através de um processo de captação de voluntariado, entendendo-os não como meros prestadores de serviço mas como tradutores que se apropriam e constroem em coletivo as formas de mediação, gerando formação cultural enquanto se formam.

A reflexão teórica se fez necessária porque acreditamos que um projeto de educação envolve uma visão de mundo. Não entendemos a teoria descolada da prática, porque ambas se fazem na *práxis* educativa de um espaço com grande potencial para relações culturais de apropriação. O indivíduo (seja o mediador ou o público) é espectador *a priori* na sua relação com o mundo e também participa dele. Não apenas está no mundo, mas com ele[21].

Consideramos este artigo como parte do processo de construção porque, apesar de não entrarmos em minúcias de nossa prática, julgamos

20. Ibidem, p. 25.

21. FREIRE, Paulo. Educação como prática de liberdade. 38ª ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 137.

> *"A reflexão teórica se fez necessária porque acreditamos que um projeto de educação envolve uma visão de mundo."*

a importância de produzir reflexão para que profissionais da área possam se inspirar. Da mesma forma que não existe a melhor tradução, porque depende do contexto e do público, não existe uma fórmula correta de ações a ser aplicada.

O que percebemos afinal é como o Educativo, entendido como ponto importante, se alastra para além de uma ideia mecânica de atendimento de público. A partir disso, posicionamos o museu como espaço efetivo de educação e os mediadores culturais como protagonistas. O planejamento de ações é consequência para se aproveitar ao máximo o potencial dos agentes, é uma articulação permanente.

As ações educativas e seus referenciais teóricos, apontados durante o percurso selecionado deste artigo, pretendem abrir campos de discussão que implicam uma reflexão constante de um museu que se instala em um contexto de análises e revisões, e porque recente, não abrange um tempo histórico para um distanciamento objetivo.

Apesar destas condições, os educadores e visitantes são entendidos em contextos iguais, como seres históricos-sociais que criam a história enquanto realizam ações transformadores da mesma realidade objetiva[22]. A concepção implicada destes discursos é a de que a emancipação parte da consciência da igualdade das inteligências[23] e que isso constrói um primeiro passo para uma sociedade de narradores e tradutores. ■

22. FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido – 56ª ed. rev. E atual – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p. 128.

23. RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lillian do Valle – 3ª ed. 4ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 64.

Thiago Consiglio é Coordenador Educativo do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS). Possui graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo (Uniso) e foi aluno especial do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – Campus Sorocaba (2015). Tem experiência em mediação cultural, tendo atuado nas itinerâncias do Museu da Língua Portuguesa "Estação da Língua" (2013) e 31 Bienal de São Paulo (2015) em Sorocaba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). Arte/educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

BARRETO, Jorge Menna. Exercícios de Leitoria. 2012. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". Tradução Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v.1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012. 8 Ed. revista.

FREIRE, Paulo. Educação como prática de liberdade. 38ª ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido – 56ª ed. rev. e atual – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. 51ª ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: Tradução e Melancolia. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle – 3ª ed. 4ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ROBERTS, Lisa. Do conhecimento à narrativa e à... ação! Construindo narrativas nos museus de hoje. *Anais do II Seminário Internacional Diálogos em Educação e Museu* / coordenação Mila Milene Chiovatto. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

Depois de uma experiência na segunda edição da revista (2006), a seção "Ensaio fotográfico" está de volta a *Musas*. Nesse sétimo número, trazemos para o público fotos que participaram do IV CONCURSO MESTRE LUÍS DE FRANÇA, promovido pelo Museu da Abolição (Recife-PE), em 2015. Sob o tema "127 anos de Abolição", o objetivo do concurso era propiciar a reflexão sobre a cultura afro-brasileira e promover sua difusão e reconhecimento por intermédio das fotografias apresentadas e de seus autores. Visando divulgar essa importante iniciativa, *Musas* convidou duas fotógrafas premiadas e três fotógrafos que receberam menção honrosa no referido concurso para apresentarem seus trabalhos nessa retomada da seção.

Uma das fotógrafas premiadas convidadas é a chilena Pola Fernandez. Ela é pedagoga, fotógrafa e especialista em Artes Visuais e Educação e pesquisa retratos históricos fotográficos de escravos e negros produzidos no Brasil no século XIX. A outra é a paulistana Samara Yuri Pompilho Takashiro (Samara Takashiro). É formada em Cinema (Universidade Anhembi Morumbi) e Fotografia (EPA) e tem acompanhado movimentos sociais e suas atuações, tais como manifestações, ocupações e encontros.

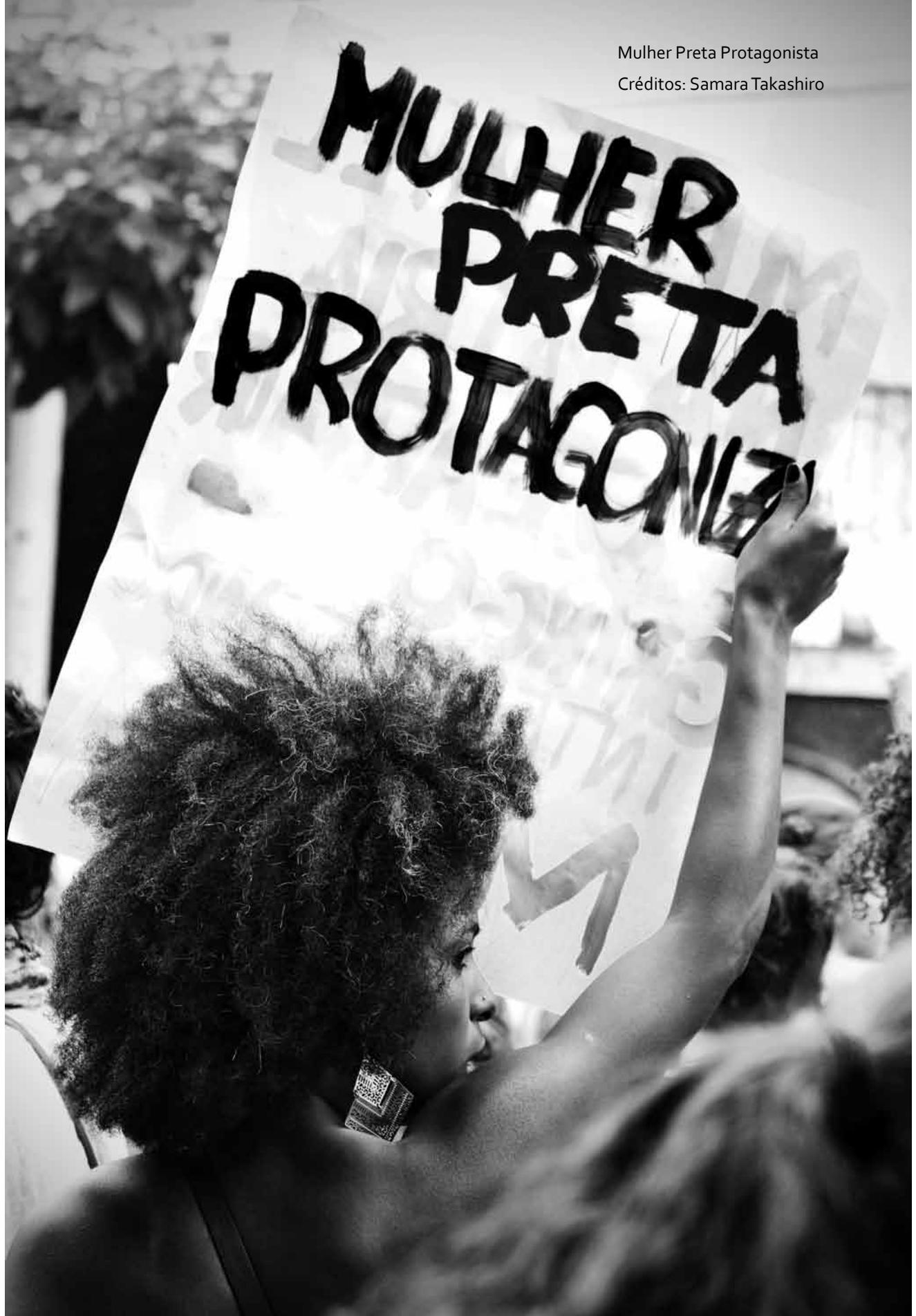
Entre os fotógrafos que receberam menção honrosa, um dos convidados é Daniel Caron de Castro Deus (Daniel Caron). Natural de Curitiba-PR, ele é jornalista (Comunicação Social–UFPR) e trabalha como repórter fotográfico da Prefeitura de Curitiba na Fundação de Ação Social – FAS. Outro participante é Luiz Fernando Ricardi (Luiz Ricardi). Nascido em São Paulo-SP, é formado em Arquitetura e atua profissionalmente como artista visual e designer gráfico. Por fim, contamos com a participação do carioca Rafael Reis da Luz (Rafael Luz). Formado em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ele atua como Analista judiciário em Psicologia no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJ-RJ).

Assim, "Atavos Maria", "Mulher Preta Protagonista", "Na Janela", "Ex Orixás" e "Zumbi no Instituto Pretos Novos, RJ" são as fotografias que a seção apresenta ao público leitor.

Atavos Maria

Créditos: Pola Fernandez

Mulher Preta Protagonista

Créditos: Samara Takashiro

Na janela

Créditos: Daniel Caron

Ex Orixás

Créditos: Luiz Ricardi

Zumbi no Instituto Pretos Novos, RJ

Créditos: Rafael Luz

“O canto da museologia me tomou”

ENTREVISTA COM JOSÉ RIBAMAR BESSA FREIRE

Foto: acervo familiar de Bessa Freire

José Ribamar Bessa Freire, entrevistado de MUSAS 7, cercado por livros em sua mesa de trabalho.

José Ribamar Bessa Freire abriu as portas de sua casa para MUSAS*. Professor de prestigiosas universidades brasileiras, UERJ e Unirio, Bessa Freire é um dos principais responsáveis pelo estabelecimento e desenvolvimento do campo de reflexões e debates a respeito de memória social, patrimônio indígena e história das línguas indígenas no Brasil. Importante parte de sua obra dedica-se também ao estudo da história da Amazônia. Desde o início de sua carreira acadêmica, ministra aulas em cursos de formação de professores indígenas em todas as regiões do país.*
Autor de numerosos livros e artigos acadêmicos, Bessa Freire assina coluna jornalística semanal há mais de trinta anos. Por esse meio difunde e populariza as discussões de suas áreas de atuação e põe luz sobre pautas relevantes do debate brasileiro contemporâneo, aproximando-as de público mais amplo.
Historiador, jornalista, professor, sociólogo e sobretudo humanista, Bessa Freire é o entrevistado da sétima edição de MUSAS*.*
André Amud Botelho, da equipe editorial da revista, realizou a entrevista.

MUSAS: Professor Bessa Freire, obrigado por nos acolher aqui em sua casa, por aceitar o convite para a entrevista. Antes de tudo, gostaria que você falasse aos leitores de MUSAS de sua trajetória profissional, intelectual e mesmo pessoal e sobre a maneira pela qual o fato de ser um amazônida de Manaus tocou essa trajetória.

Bessa Freire (BF): Bom, é isso, eu sou amazonense de Manaus, do bairro da Aparecida. Eu fiz a minha escolaridade até o final do secundário em Manaus. Sou professor normalista, eu fiz Instituto de Educação do Amazonas à noite. De manhã, eu fazia o clássico. Depois eu vim para o Rio estudar jornalismo na ECO, a Escola de Comunicação da UFRJ, e fiz

também até o final do terceiro ano Direito no CACO, a Faculdade Nacional de Direito da UFRJ. Depois eu tive que sair do Brasil exilado. Passei quase oito anos no exílio e voltei. Voltei para o Amazonas. Fui professor da Universidade Federal do Amazonas na área de História. Meu doutorado é em Literatura Comparada, mas eu tenho um doutorado inconcluso também na França em História. Uma vez de volta ao Rio de Janeiro, eu fiz concurso para a Unirio e para a UERJ. Na Unirio eu passei a dar disciplinas para museologia. Aí, digamos, o canto da museologia me tomou. Quer dizer, eu fui convertido à área pelos meus alunos, que me mostraram o poder – e eu acredito nisso –, o poder que o museu tem. O poder de reafirmar preconceitos ou de quebrar preconceitos e até o de ressuscitar, como diz o [James] Clifford [antropólogo estadunidense], formas de vida. Por meio desse contato que eu tinha a cada semestre, os alunos de museologia me fizeram voltar os olhos para a área, começar a ler sobre a temática. Como eu trabalho com os índios – eu formo professores indígenas –, em 1995 dei um curso para os índios Ticuna no Alto Solimões e lá me deparei com um museu, um museu criado pelos índios Ticuna, o Museu Magüta. Eu fiquei encantado. Na minha volta, quando eu falei do museu, uma aluna decidiu fazer a monografia de conclusão de curso sobre o Museu Magüta. E um aluno de biblioteconomia, para quem eu também oferecia disciplina, fez sobre a biblioteca do Magüta. E o interessante

Foto: Fred van Rooijen

A Biblioteca Nacional da França, desde o ano de 1537 depositária legal de todos os livros impressos na França, é guardiã de grande parte dos relatos de viajantes, missionários e colonizadores europeus que tiveram contato com a Amazônia e seus povos.

nessa história é que eles entrevistaram mais de 400 pessoas entre índios e não-índios. Quando foi perguntado aos não-índios "o que é o museu para você?", grande parte da população não-indígena de Benjamin Constant disse: "museu é coisa de índio!". Por quê? Porque o Estado brasileiro não havia apresentado nunca a essa população um museu. O primeiro museu que eles viram na vida foi um museu feito pelos índios. O raciocínio foi o seguinte: "arco e flecha nós temos? Não, então é coisa de índio. Museu nós temos? Não. Então é coisa de índio!". A própria biblioteca do museu... Não existia uma estante de livros em Benjamin Constant. As crianças não-indígenas, quando os professores pediam para fazer trabalhos de pesquisa, tinham que procurar livros na biblioteca do Magüta. Aí a gente ficou encantado com o papel do Magüta. Veio então a definição que os próprios índios deram de museu. Foi uma coisa que me encantou. Eu até fiz referência a essa definição que os índios deram de museu quando Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura e, dois ou três meses depois, quando ele propôs uma política para museus, houve um grande almoço no Museu Histórico [Nacional] na Praça 15. E eu fui representando a Sociedade de Amigos do Museu do Índio, da qual eu era presidente. E me pediram para discursar. E eu falei para o Gil e arranquei lágrimas do Gil de verdade porque eu falei para ele qual foi definição que os índios deram de museu. Primeiro, para explicar a definição: até o museu, todas as narrativas míticas dos Ticuna eram transmitidas oralmente, de boca ao ouvido. Com o museu, pela primeira vez os índios viram materializados certos personagens que só circulavam na transmissão oral. Os dois heróis míticos, Yo´i e Ipi. O Pedro Inácio, que é um índio Ticuna sábio, fez uns desenhos coloridos desses dois heróis míticos, dos quais só se ouvia falar, mas nunca se tinha visto. O museu permitiu que vissem pela primeira vez. Então um índio definiu: "museu é um lugar que serve para colorir o pensamento!". Achei lindíssimo. O Gil adorou essa definição também. Como eles estavam pensando que a tradição oral estava se esfacelando, outro índio disse: "museu é o lugar que serve para segurar as coisas no mundo". Uma terceira definição que achei muito bela também foi: "museu é o lugar que serve para guardar nosso futuro!". Com o Gil nesse dia, eu estava dizendo que essa instituição museu, que era desconhecida

"O canto da museologia me tomou. Quer dizer, eu fui convertido à área pelos meus alunos, que me mostraram – e eu acredito nisso – o poder que o museu tem. O poder de reafirmar preconceitos ou de quebrar preconceitos e até o de ressuscitar, como diz o Clifford, formas de vida."

pelos índios, quando eles tomaram essa instituição, eles ressignificaram e redefiniram. Eles apontam para uma definição que não devia ser só dos museus feitos pelos índios, pelos museus indígenas, mas definição que nós gostaríamos muito que definisse o que é a instituição museu, "lugar que serve para guardar nosso futuro", "colorir o pensamento", "segurar as coisas no mundo". Maravilha!

"Como eles estavam pensando que a tradição oral estava se esfacelando, outro índio disse: 'museu é o lugar que serve para segurar as coisas no mundo'. Uma terceira definição que achei muito bela também foi: 'museu é o lugar que serve para guardar nosso futuro!'"

MUSAS: Sua formação é muito diversa. Primeiro, o senhor fez o curso normal, depois comunicação social, tem passagem pela sociologia, a sociologia do desenvolvimento mais especificamente, história e letras. Foi um movimento consciente e planejado ou foi um movimento ao qual você teve que se ater para dar conta das questões que foram surgindo em sua vida intelectual?

BF: Não. Foi anárquico mesmo. Por exemplo, minha mulher, desde o jardim de infância, estava programada e ela tem uma formação sólida. Eu saí pulando de uma área para outra. O que eu pensei? Por que não defendi minha tese na França? Eu tinha no final um ano para redigir. E ou eu redigia com o pouco que eu tinha ou eu continuava metendo o pé na biblioteca e nos arquivos na França. Se você pegar uma biblioteca como a Biblioteca Nacional de Paris, na época, hoje Biblioteca Nacional da França, você pede uma crônica do Walter Raleigh de 1598 e eles te dão. Aí ele diz: "anos antes de mim, passou o capitão Davis, que deixou...". Você nem precisa ir no fichário. Pede o capitão Davis [John Davis (1543-1605) foi um dos principais navegadores e exploradores ingleses] e eles têm tudo. Aí eu pensei: "Poxa, vou passar esse último ano redigindo provavelmente uma tese medíocre e deixando de aproveitar essa enorme fonte de informação". Ia voltar para Manaus e Manaus não tem nada. Chamei minha mulher e minha filha que, na época, tinha sete, oito anos, e disse: "Olha, eu não preciso ser doutor para ser feliz, mas eu preciso desse conhecimento. Nesse momento, é incompatível o doutorado com o conhecimento que eu estou querendo buscar". Incrível isso, mas estava me atrapalhando. Eu decidi que não ia fazer a tese. E não fiz. Passei esse ano todo pesquisando. Como é esse movimento? Eu estava interessado na força de trabalho

indígena na Amazônia. Aí eu pego uma referência do Bartolomeu de las Casas[1] em que ele fala da Amazônia. Ali, sério, focado, eu penso que vou ler só o capítulo 4 do tomo 2 sobre a Amazônia e vou fichar. Aí eu abro o livro e começa mais ou menos assim: "*En enero de 1500 el delincuente* Vicente Yañez Pinzon"[2]. O impacto foi grande. Por que ele chamou de delinquente? Porque o cara passa na Boca do Amazonas, convida os índios com quem manteve contato pacífico a subirem. Os índios sobem, o cara levanta a âncora e leva os índios como escravos para a Espanha. E doa inclusive pro Bispo de Sevilla, o Juan Fonseca[3]. O Las Casas vai à loucura. Eu até fiz uma "entrevista" com Las Casas. Eu li aquilo. Aí eu disse: "Foda-se minha tese, eu vou ler o Las Casas". Não tinha mais nada que ver com a tese. Mas eu tinha que ler o Las Casas e não eram só esses textos. Eu tinha que ler todo o Las Casas. Aí eu aproveitei e passei a ler o Las Casas todo. Minha tese já foi pras cucuias, mas eu fui fazendo aquilo que eu estava sentindo vontade de fazer, com tesão para fazer. Li todo o Las Casas até o ponto em que, quando voltei para o Brasil, eu publiquei uma "entrevista" com Las Casas, que foi publicada na Alemanha também, em alemão. O Porantim publicou, o Jornal Porantim[4]: eu atualizei o Las Casas com as perguntas. Por exemplo, eu dizia: "padre Las Casas, o governador [do Amazonas] Gilberto Mestrinho está dizendo que índio é preguiçoso. Na sua época, o Gonzalo Fernandes de Oviedo[5] também dizia. O que o senhor tem a comentar sobre isso?". Então eu saí um pouco empurrado. Eu voltei, passei a dar cursos para índios, formei professores no Brasil todo. Dei cursos no Alto Solimões, no rio Negro, no Tiquiê, no Uaupés, no Acre, no sul do Brasil: Rio Grande do Sul, Santa Catarina, em Minas, formando professor. De repente, eu descobri que essa formação anárquica era ótima para fazer esse trabalho. Ela me abria porque me permitia compartilhar com os índios conhecimentos que eu tivesse – Millor Fernandes que diz: a hiperespecialização só serve para manifestar a ignorância –, então você vai usando como pretexto para confessar tua ignorância. Não que a gente deixe de ser ignorante quando fica meio anárquico assim. Mas eu saí procurando aquilo que me interessava e que eu achava que podia interessar para os índios. Aí trabalhar com questões de linguística, de história, de literatura, enfim abrir um pouco o leque para a antropologia.

1. Bartolomeu de Las Casas (1474-1566) foi frade dominicano espanhol e cronista.

2. Navegador e explorador espanhol. Viveu de 1462 a 1514.

3. Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524) foi bispo espanhol de Badajoz, de Cordoba, Palencia e Burgos, além de arcebismo de Rossano, cidade italiana então sob domínio da monarquia espanhola.

4. O jornal Porantim é editado e publicado pelo Conselho Indigenista Missionário.

5. Gonzalo Fernandes de Oviedo (1478-1557) foi militar, administrador colonial e escritor espanhol.

Foto: Acervo da Fundação Darcy Ribeiro

Darcy Ribeiro, fundamental na consolidação da Antropologia no Brasil, na busca por justiça social e educação de qualidade para os brasileiros, foi o fundador do Museu do Índio, em 1953.

Eu dei uma conferência no Museu do Índio. Minha filha é antropóloga, doutora pelo Museu Nacional. Ela estava com as amigas dela. Depois chegou em casa e disse: "Pai, minhas colegas perguntaram o que tu eras e eu não soube responder". E eu: "Como?". E ela: "Tu és formado em Jornalismo, mas não está 'clinicando' mais, tem essa pós de Sociologia, és professor de Antropologia, mas não és antropólogo, és professor de História, mas não tens nenhum título de historiador, és professor na Faculdade de Educação, mas não és formado em Pedagogia e ainda por cima faz um doutorado em Literatura Comparada. O que eu digo?". Eu não sou classificável, o que tem uma conotação positiva e outra negativa. A negativa é que eu não tenho especialidade. Num mundo de hiperespecialistas, eu não sou especialista em nada. Mas a positiva: eu tenho conhecimentos em áreas que não me permitem encaixar em uma gavetinha dessas. Por isso, estou em um Programa de Pós-graduação em Memória Social, que é um programa interdisciplinar, essa coisa de não ficar enquadrado em uma caixinha, de poder conversar, dialogar com diferentes campos do conhecimento. Isso eu acho interessante e eu acho que ajuda. Eu me lembro que eu estava com o filho do Mercadante e com o filho do Travassos, que foi presidente da UNE [União Nacional dos Estudantes], lá em São Gabriel da Cachoeira. A gente estava conversando. O Beto Ricardo, do ISA [Instituto Socioambiental], estava lendo um livro e eu pensava que ele não estava ouvindo a conversa. Eu conversando com os dois meninos. Aí eles perguntam: "Mas Bessa, você é o quê?". E eu disse: "Sei lá! Eu não sou nada. Eu vou lendo, vou fazendo as coisas que quero". Aí o Beto,

que estava lendo, parou o livro – eu fiquei muito orgulhoso disso – o Beto parou o livro e disse: "O Bessa é um humanista, coisa que não se forma mais". É um pouco isso. Eu fiquei muito orgulhoso com essa definição. Eu também digo para meus alunos – eu trabalho com narrativas indígenas na pós-graduação – e tem uma disciplina nova, interdisciplinar, que é a narratologia. Vou começar a me apresentar como narratólogo, né? Mas é isso!

MUSAS: Professor, em seu artigo "A descoberta do museu pelos índios", você escreveu que "algumas expressivas lideranças indígenas descobriram que museus são potencialmente explosivos". Os museus comunitários, de maneira geral, e especificamente os indígenas, seguem tendo a força de catalisar movimentos comunitários? Como você vê tal campo atualmente?

BF: Eu acho que sim. Isso depende também do momento, do lugar. No México, eu participei de um seminário sobre museus alternativos. O seminário foi em duas cidadezinhas, uma ao lado da outra, Jala e Ixtlán del Río. São duas cidadezinhas pequenas do estado de Nayarit, no México. O Minom queria realizar o seminário na cidade de Tepic, que é a capital de Nayarit. O pessoal dos museus comunitários disse: "Não. Tem que ser aqui em Jala e Ixtlán del Río!". E o Minom [Movimento Internacional por uma Nova Museologia] disse: "Mas como se não tem uma estrutura para hospedar, se não tem hotel?". E eles disseram: "Nós hospedamos em nossas casas!". Eu fiquei hospedado na casa de uma família, que me acolheu lá, que me dava café da manhã, comida, dormida e a todos nós. E foi muito interessante a discussão porque apareceu lá uma mulher Zacateca que contou, antes de contar a história do museu, a história da ocupação que eles fizeram. Eram sem-terra, sem-teto e resolveram tomar uma área que existia para construir suas casas. Tomaram a área e, na primeira assembleia para dividir os lotes, foram unânimes quanto ao lugar mais nobre que era no alto de um morrinho: "Esse lugar não está para ser loteado, esse lugar é para construir o nosso museu!". Eu fiquei impressionado com essa história. Olha só, sem-terra, sem-teto. Essa

"Essa instituição museu, que era desconhecida pelos índios, quando eles tomaram essa instituição, eles ressignificaram e redefiniram."

consciência da importância do museu para a identidade, para a luta, para a resistência. Então você tem esse caso do México. Mas no Brasil começa essa consciência também com museus comunitários, museus indígenas. Eu assisti à inauguração do Museu da Maré que foi uma coisa assim... Até hoje eu me emociono lembrando. O Gilberto Gil estava lá. Nesse mesmo dia, o ministro da Cultura tinha sido convocado para ir a uma *solenidade* no Congresso Nacional. Ele mandou o Sérgio Mamberti representá-lo e ele veio para o Museu da Maré. Nenhum ministro faria isso. Todos os ministros dariam prioridade para lá. Ele veio para cá e durante a manhã toda, um sol lindo. No final, o discurso do ministro Gilberto Gil. Ele pegou o violão e disse: "O meu discurso vai ser cantado com a participação de vocês". E aí: "Nós estamos aqui reunidos... êêêê reunidos, camará, para inaugurar o Museu da Maré, êêêê da Maré, camará...". E aí foi fazendo seu discurso com o coro. E eu achei uma maravilha. Mas e a situação do Museu da Maré hoje? Como é que está? Eu acho que, é claro, nós temos que discutir isso também. O próprio Museu Magüta. Qual é a situação do Museu Magüta hoje? Quer dizer, são experiências que nem sempre apontam naquela direção que a gente quer, mas são marcos, são referências de resistência e de organização. Acho que no Brasil nós ainda não temos uma consciência tão profunda da importância do museu como se tem no México, mas isso é um processo também que se está criando, não é? Eu acho que é uma experiência que a sociedade brasileira está passando para mostrar a importância dessa instituição, de defender essa instituição para a identidade nacional, para a cultura brasileira.

"Os dois heróis míticos, Yo´i e Ipi. O Pedro Inácio, que é um índio Ticuna sábio, fez uns desenhos coloridos desses dois heróis míticos, dos quais só se ouvia falar, mas nunca se tinha visto. O museu permitiu que vissem pela primeira vez. Então um índio definiu: 'museu é um lugar que serve para colorir o pensamento!"

MUSAS: Que experiências de museus comunitários e de museus indígenas chamam sua atenção atualmente?

BF: Olha, nós temos ali no Amapá dois museus importantes. Um é o Museu Kuahí, no Oiapoque, e outro é um museu em Macapá, Sacaca. A gente soube recentemente que o teto caiu, que não tem recursos para recompor o museu. São todas essas dificuldades que se enfrentam, mas longe de tirar a importância do museu. Ao contrário, isso só renova a nossa necessidade de lutar por eles. Acompanhei também um pouco a experiência dos museus

Foto: Paulo Múmia. Acervo do Museu do Índio

A história do Museu do Índio foi um dos motes do processo de construção do protagonismo dos povos indígenas nas exposições a seu respeito pelo Brasil e sua afirmação identitária no espaço público brasileiro.

indígenas do Ceará. Tem dois historiadores, o Alexandre Oliveira Gomes e o João Paulo Vieira Neto, que fizeram um movimento fantástico com um conteúdo militante muito forte. Eu participei de uma oficina dos museus indígenas no Ceará e fiquei muito impressionado com o depoimento do cacique Sotero. O cacique Sotero deu um depoimento lá que eu vou dar já o que ficou na minha lembrança desse depoimento. Ele contou que quando ele era pequeno... Bom, em primeiro lugar, em 1860 e pouco, a Província do Ceará, o Governo da Província do Ceará, através de decreto, disse: "Não tem mais índio no Ceará!". E estava cheio de grupos indígenas no Ceará, que foram submetidos a um processo de espoliação de terras, de repressão, e que se camuflaram. Ficaram como índios camuflados. Teve uma tese agora da Ticiana de Oliveira Antunes, *Índios arengueiros: senhores da Igreja? Religião e cultura política dos índios do Ceará oitocentista*, que foi defendida na UFF. Eu até coloquei a referência no último *Taqui pra ti* que eu escrevi. A Ticiana fez uma tese sobre os índios do Ceará no século XIX, as estratégias de resistência, a relação com a questão religiosa, com a Igreja. Os índios reivindicando que fosse colocada uma capela na terra. E ela mostra que aquilo ali era uma estratégia para conservar a terra porque é mais difícil tirar o índio da terra se tem uma capela, se tem uma igreja do que se não tem. Ali ela discute a questão dos índios cristãos, do que ela chama de *índios arengueiros*. O cacique Sotero é o legítimo descendente

"Eu tinha que ler todo o Las Casas. Aí eu aproveitei e passei a ler o Las Casas todo. Minha tese foi pras cucuias, mas eu fui fazendo aquilo que eu estava sentindo vontade de fazer, com tesão para fazer."

desses índios arengueiros, que saíam para a resistência. Ele pequenininho recolheu no fundo do quintal da casa uns objetos enterrados, levou pra mãe e disse: "Olha aqui!". E a mãe: "Pelo amor de Deus, esconde isso!". E ele: "Por quê?". E ela respondeu: "Porque isso é nosso, é de índio, mas não podem saber que nós somos índios". E aí ele foi pegando coisas e fez o Museu Kanindé. Na hora em que, depois da constituição, eles reivindicaram a condição de índios até para reivindicar a terra que tinha sido usurpada, perguntaram eles: "Escuta: como é que vocês provam que vocês são índios? Vocês falam a língua?". Ele disse: "Não. Roubaram a nossa língua.". Eles falam a língua [portuguesa] como a população regional lá. Aí um juiz perguntou: "Mas como vocês provam?". E ele mostrou o Museu Kanindé. Quer dizer, o museu serviu como um elemento de identidade, de luta. Esse exemplo é um dos exemplos mais acabados para mostrar para os índios, para as comunidades brasileiras, a importância do museu.

"De repente, eu descobri que essa formação anárquica era ótima para fazer esse trabalho. Ela me abria porque me permitia compartilhar com os índios conhecimentos."

MUSAS: A fundação e desenvolvimento, e consolidação em alguns casos, de museus indígenas pelo Brasil têm mudado o tipo de representação que os povos indígenas têm nos "museus tradicionais" brasileiros?

BF: Eu acho que tem. Eu vou pegar o caso específico do Museu do Índio, que eu acompanhei. Tem um artigo da Yoni Couto. O Museu do Índio sempre foi construído sem indígenas. O Museu Tupã de São Paulo publicou um artigo sobre isso. O Museu Tupã fica na cidade de Tupã, interior de São Paulo. É um museu do estado de São Paulo. Eles organizam eventos. Tem um artigo da Yoni: "A política institucional e o trabalho curatorial na montagem da exposição 'Tempo e espaço na Amazônia: os Wajapi". Aí ela vem historiando. O museu era quem organizava. Então era uma visão legítima etc., mas de antropólogos, que, a partir de determinado momento, nos últimos quinze ou vinte anos, o museu começa a envolver os índios no trabalho curatorial. Aí ela discute essa coisa do trabalho curatorial. Todas as exposições o Museu do Índio chama e não é o único. A Marilia Cury, no "Questões indígenas e museu", faz referência aqui também ao MAE [Museu de Arqueologia e Etnologia] de São Paulo.

Eu acho que a descoberta do museu pelos índios passa também por aí. Cada vez que qualquer museu etnográfico ou não for realizar exposições relacionadas aos índios chamar os índios que deixaram de ser apenas objetos musealizáveis para serem sujeitos.

MUSAS: Há pouco você citou 1988, o ano de nossa Constituição. Também foi o ano do massacre do igarapé do Capacete[6]. Como, 28 anos depois da Constituição, o senhor enxerga a violência contra os povos indígenas? Há casos emblemáticos, como o dos Guarani-Kaiowá no Mato Grosso do Sul.

BF: Depende da área. No Mato Grosso do Sul está tendo muito mais. No Nordeste também. Acho que recrudesceu em função basicamente da luta pela terra. Mas eu acho que a elite brasileira é muito mesquinha. A elite política, os responsáveis pela formulação de políticas. Você viu essa CPI da Funai que foi criada? Aí veio um índio Terena, que queria falar em Terena. Os deputados não permitiram. Quer dizer: "Você não pode falar na tua língua!". E ainda entra com o processo contra o cara porque o cara quer falar na língua materna. E mostram um vídeo em que o cara está falando em português. Mas e daí? Eu falo francês fluentemente. Eu fui dar conferência na França agora e me disseram: "Você pode falar em francês ou português". Eu vou falar em português porque em português, que é minha língua materna, eu posso expressar com muito mais facilidade aquilo que em francês, por mais fluência que eu tenha, eu teria uma certa dificuldade. Não é minha língua materna, não é? Para falar em museu, eu escrevi sobre o Museu da Língua Portuguesa. Eu escrevi um artigo sobre o Museu da Língua Portuguesa quando houve o incêndio. Quase toda vez que eu ia a São Paulo, eu visitava esse museu que eu achava maravilhoso. É um museu maravilhoso, eu me encontro naquele museu como falante da língua portuguesa. Eu acho uma maravilha. Agora, sempre houve uma coisa que me incomodou no museu. De um lado, tinha algo que me fascinava, que é a própria linguagem que o museu encontrou para reverenciar a língua portuguesa. A outra é o lugar das línguas indígenas nesse museu porque parece que o Brasil é um país monolíngue. As línguas indígenas aparecem

"Não que a gente deixe de ser ignorante quando fica meio anárquico assim. Mas eu saí procurando aquilo que me interessava e que eu achava que podia interessar para os índios."

6. No dia 28 de maio de 1988, quando os Ticuna se reuniam para uma assembleia a respeito de suas terras a serem demarcadas, foram atacados por um bando de 15 homens armados capitaneados por Oscar Castelo Branco. Foram assassinados 14 indígenas.

> *"Eram sem-terra, sem-teto e resolveram tomar uma área que existia para construir suas casas. Tomaram a área e, na primeira assembleia para dividir os lotes, foram unânimes quanto ao lugar mais nobre que era no alto de um morrinho: 'esse lugar não está para ser loteado, esse lugar é para construir o nosso museu!"*

ali como algo do passado que serviu para construir o português no Brasil. E aí eu discuto isso. O Museu da Língua Portuguesa... A cada vez eu saí de lá deslumbrado pelo que vi, mas o que fascina nesse acervo virtual? As formas criativas de musealizar a língua, de aprisionar o som, como diriam os índios. Eles usaram a tecnologia de ponta, recursos interativos. Quinhentos mil visitantes. O balanço do Museu da Língua Portuguesa é mais positivo do que negativo. Mas isso não exime de fazer uma crítica. E já que o fogo destruiu, é uma chance para reelaborar esse museu. O que me incomodava? É porque eu olhei as exposições do museu, eu fui com meu amigo Guarani e, de repente, eu vi o museu com os olhos dele. Ele ficou encantado, mas ao mesmo tempo decepcionado por essa visão glotocêntrica presente no próprio nome, Museu da Língua Portuguesa. Por que não Museu das Línguas do Brasil ou Museu da Língua Portuguesa e das Demais Línguas do Brasil? O Censo do IBGE de 2010 encontrou 274 línguas indígenas mais 30 línguas de imigração. Ucraniano: o levantamento que se tem por aí é que são quase 400.000 falantes de ucraniano no Brasil. Se o Putin sabe disso, ele bombardeia. São 274 línguas indígenas. E aí tem o guarani: o guarani é falado em 100 municípios brasileiros, inclusive no Rio de Janeiro. É falado no Mercosul, no Paraguai, na Argentina, na Bolívia. Se você quiser, se você for aluno de qualquer universidade pública brasileira e quiser estudar latim, que é uma língua morta que só é usada pelo papa, por alguns advogados e juízes e vice-presidentes, você encontra o latim. E é bom que encontre o latim. É bom que as universidades ofereçam latim. Se você quer estudar o grego antigo, também você encontra. Não é mais falado por ninguém, mas é importante que as pessoas que queiram se apropriar, porque são duas línguas que marcaram a língua que nós estamos falando. Aí tem uma outra língua, que é a língua guarani, que marcou a nossa língua. O dicionário do Houaiss tem 220.000 palavras, verbetes; 45.000 são de línguas indígenas. Então as línguas indígenas marcaram o português que nós falamos. Além disso, é uma língua viva! É uma língua viva falada em 100 municípios brasileiros. Nesse momento em que estamos falando, tem gente rezando nessa língua. Se você como estudante de uma universidade pública disser "eu quero estudar essa língua viva que é falada e que marcou o português", ela não é oferecida. Fica clara uma política de apagamento.

É aí que eu acho que entra o museu também. Onde é que o museu pode preencher essas lacunas? Eu até cito o Bartolomeu Meliá, que é um jesuíta que fala fluentemente o guarani, que vive hoje no Paraguai e que diz que a história da América é também a história de suas línguas, que temos de lamentar quando já mortas, que temos de visitar e cuidar quando doentes, que podemos celebrar com alegres cantos de vida quando faladas. Eu acho que os museus, o Museu da Língua Portuguesa e outros museus, poderiam contribuir para pôr luz sobre essa enorme diversidade cultural que enriquece nosso país. Agora, em lugar disso, se envergonham. Eu lembro quando o Darcy Ribeiro criou em 1950 e pouco o Museu do Índio, ele disse: "Um museu a favor de nada é um museu contra o preconceito!". Porque só lutar contra o preconceito você já dá uma enorme contribuição. Eu acho que o museu, cada museu devia ter dentro de si esse espírito de luta contra os preconceitos, contra a desinformação, que lamentavelmente ainda toma conta da sociedade brasileira.

Foto: Nilton Kanindé

Em primeiro plano, Cacique Sotero, fundador do Museu Kanindé. O Museu Kanindé é exemplo da força dos museus em processos de afirmação de identidades e de lutas comunitárias e sociais.

MUSAS: O conjunto de sua obra parece tentar dar conta de se aproximar e estudar várias dimensões da imensa diversidade amazônica. Paes Loureiro, intelectual paraense, chega a pensar em uma *diversidade diversa*, no caso amazônico. Como o senhor vê, com mais de trinta anos de produção intelectual, a relação de sua obra com a Amazônia?

BF: A primeira preocupação que eu tive, eu estava na França nos anos 1970 e escrevia minha tese de doutorado na França, eu estava lendo Marx e aí minha tese: "Origem e formação do proletariado

agrícola no Amazonas". Eu volto para Manaus como professor da Universidade Federal do Amazonas em 1977 e a professora Maria Yedda Linhares, historiadora e que tinha se exilado também, tinha voltado e estava dirigindo um projeto que era "Levantamento de fontes para a agricultura do Norte e Nordeste". Como eu tinha sido aluno dela, ela me chamou para coordenar esse projeto no Amazonas. E eu entrei nos arquivos do Amazonas. E na medida que eu ia vendo a documentação, quase que eu fui flechado pelos documentos. Eu descobri que o tema da minha tese não existia. Escrevi para o meu orientador, que era o Ruggiero Romano, um grande historiador que já morreu, e disse pro Romano: "Olha, o tema da minha tese não existe". Porque eu estava com a coisa conceitual. Eu acho que sem Marx a gente não entende a Amazônia. Mas só com Marx você não vai entender. Ele criou uma teoria e conceitos que nos ajudam muito a entender o mundo e a Amazônia com o negócio da borracha se integrou ao mundo. Mas você não pode tentar forçar a barra de categoria. Uma imagem que me choca muito foi a descida do Francisco Orellana pelo Amazonas, em 1540. O primeiro europeu que cruza o Amazonas de ponta a ponta. Ele vem com sessenta e poucos homens. E entre eles, o frei Gaspar de Carvajal, que escreve uma bela crônica. E na crônica o Carvajal disse que viu elefantes na Amazônia, que tomou cerveja, que adorou a carne de pavão. Aí se começou a dizer que o cara era fantasioso, que ele tinha inventado. O Mário Ypiranga Monteiro[7] [1909-2004] foi um intelectual conservador tradicional, mas que eu acho genial e que nos ajudou muito a entender a Amazônia. Foi uma espécie de Câmara Cascudo da Amazônia. O Mário Ypiranga tem um livro em que ele chama a atenção para uma questão: na verdade, o cara não era fantasioso. O que aconteceu? O cara vem descendo o rio, para e vê provavelmente ou uma anta ou um tamanduá. Tem anta e tem tamanduá na Espanha? Não. Então ele não tem nem categoria para explicar. Aí o que ele faz? Ele pega uma categoria que é dele e que cola e é aproximativa. Claro que você nunca vai tirar marfim de uma anta, de um tamanduá, mas o que ele queria dizer é que era um animal grande, paquidérmico e que tinha uma espécie de tromba. Era aproximativo, mas não dá conta da realidade. Então eu acho que, do ponto de vista conceitual e teórico, a gente está

7. Mário Ypiranga Monteiro (1909-2004), escritor e professor amazonense que se notabilizou por suas contribuições originais ao estudo da história do Amazonas.

chamando anta de elefante. E mutum de pavão. E o pajuaru, o caxiri, ele chamou de cerveja. Então é um desafio para nós. Por que é um desafio para nós? Porque sem as ciências produzidas inclusive fora do Brasil você não dá conta da Amazônia, mas só com elas você também não dá. Então você tem que dar uma contribuição inovadora. E aí é um problema em termos de nossa formação teórica, intelectual. Eu me dei conta e passei a estudar. Aí eu dei um pulo em vez de estudar o proletariado agrícola, a organização da força de trabalho indígena na Amazônia colonial.

MUSAS: Foi então seu primeiro estudo, sua primeira aproximação intelectual aos indígenas?

BF: Isso. Porque ali eu, como professor da Universidade do Amazonas, peguei alunos meus de graduação, todos doutores hoje em História e nós publicamos um livro que se chama *A Amazônia no período colonial*, que é um livro de que já saíram umas oito edições. Na verdade, esse livro nasceu assim: uma jornalista da Universidade de Brasília, que depois foi para Brasília, mas era jornalista em Manaus, me pediu para escrever pro jornal e aí eu coloquei como condição que fosse um autor coletivo. Tinha sido aprovado que história do Amazonas entraria no vestibular. Não tinha nenhum texto sobre isso. Peguei o material que tinha levantado para minha tese e fui publicando. Tanto que a primeira edição saiu bem artesanal. Com o grupo de amigos então nós publicamos *A Amazônia no período colonial* recolocando os índios na história da região. Depois disso, eu fiz minha tese de doutorado sobre a história das línguas na Amazônia, mais propriamente da língua-geral, *Rio Babel*. Passei a ter um interesse mais específico sobre a língua que está relacionado com essa questão da organização da força de trabalho. Eu analiso as políticas de línguas e seu resultado para a Amazônia. Em última análise, eu procuro mostrar ali como e quando nós amazonenses passamos a falar português. Eu publiquei um quadro de deslocamento de línguas na Amazônia, que me deu uma trabalheira danada. Ele está bem esquemático aqui, mas me deu uma trabalheira entender o que tinha acontecido. Nos séculos XVI e XVII, os índios estavam nas suas aldeias de origem. Eles eram considerados

> *"Em 1860 e pouco, a Província do Ceará, o Governo da Província do Ceará, através de decreto disse: 'Não tem mais índio no Ceará!'. E estava cheio de grupos indígenas no Ceará, que foram submetidos a um processo de espoliação de terras, de repressão, que se camuflaram. Ficaram como índios camuflados."*

usuários de línguas indígenas particulares e eram considerados selvagens. Por quê? Porque eles só conseguiam se comunicar ali entre eles porque a língua deles não servia para eles se comunicarem com ninguém mais. Os jesuítas chegam já no período colonial. Eu pego como exemplos: entre um índio Munduruku e um índio Tapajós devia haver algum grau de intercompreensão como existe entre o português e o espanhol. Mas entre um Tukano e um Munduruku era como o português e o alemão. Eu faço um levantamento logo no início baseado num quadro do Loukotka[8], um tcheco que estudou a classificação de línguas. Para a Amazônia são 718 línguas, 130 do grupo Tupi, 108 do grupo Karib, 83 do Aruak. E por aí vai, se pressupõe a possibilidade de um grau mínimo de comunicação entre línguas da mesma família. E o que acontece? Os jesuítas chegam e impõem a língua-geral, que era uma língua falada na costa salgada, o tupi, Tupinambá, que eles usam como língua-geral. Por quê? Porque eles tentaram outras formas. Tentaram no litoral brasileiro impor o português. Não deu. Seria a mesma coisa se os japoneses tomassem o Brasil e dissessem: "Só come quem falar japonês". Nós iríamos morrer de fome. Agora, se *nuestros hermanos argentinos* invadem o Brasil e falam "*Solo come los que hablen español*". *Nosotros hablaríamos*. Os jesuítas perceberam isso e usaram a língua Tupinambá. E aí os índios se tornaram bilíngues na língua particular deles e na língua-geral trazida pelos jesuítas. Acontece que nessas aldeias, já não mais as de origem, mas aldeias feitas pelos jesuítas que depois se transformaram em vilas e povoados, casavam índios de diferentes filiações linguísticas. Então se um Munduruku casa com uma Tukano, eles vão falar só a língua-geral. Eles não vão falar sua língua materna. O filho vai ouvir só essa língua. E aí se criou um monolinguismo em língua-geral. Esse índio bilíngue era chamado de *índio manso* na documentação porque a língua-geral amansou. E aí quando em várias gerações volta a ser monolíngue mas em língua-geral, a denominação passa a ser de *índio tapuio*. Se eles transitassem por cidades, isso já no início do século XIX, eles adquiriam a língua portuguesa e voltavam a ser bilíngues no português e na língua-geral. Esse era chamado de *índio civilizado*. Permanecendo na cidade, a língua-geral já não tinha serventia e eles eram monolíngues em português, que dava no *caboclo*, você, eu,

8. Cestmir Loukotka (1895-1966) foi importante linguista tcheco.

"O próprio Museu Magüta. Qual é a situação do Museu Magüta hoje? Quer dizer, são experiências que nem sempre apontam naquela direção que a gente quer, mas são marcos, são referências de resistência e de organização."

nós. Tentei, através desse quadro, explicar o processo de extermínio, de perda das línguas particulares e como o português se tornou a língua hegemônica e quando – já no século XIX. Em 1861, o poeta Gonçalves Dias vai ao Amazonas comissionado pelo imperador para recolher objetos para uma exposição etnográfica. O presidente da província, Manuel Carneiro da Cunha, contrata o Gonçalves Dias para fazer uma avaliação das escolas do Amazonas. Ele sobe de Manaus até Tabatinga pelo Solimões, desce. Depois sobe o rio Negro até Cucuí e depois desce, visitando tudo que é escolinha. Ele chega a assistir aula. Ele faz uma etnografia de sala de aula. Ele chega a assistir aula, ele folheia cadernos, ele lê livros. Entrevista professores, alunos etc. E a conclusão final do Gonçalves Dias é a seguinte, em 1861: "As escolas do Amazonas não funcionam porque a língua usada pela escola não é entendida pelos alunos. A língua usada pela escola é a língua oficial, o português, mas os alunos falam em casa, nas ruas e em todos lugares a língua-geral e, às vezes até, uma língua indígena particular". Então ele diz: "O conteúdo não vai poder passar porque não se entende o que o professor está falando, o que está no livro". Bom, o que qualquer pessoa de bom senso recomendaria? Diria: "Olha só, uma estratégia pelo menos para considerar a existência dessas línguas e ensinar o português com técnica de segunda língua". O Gonçalves Dias, o "cantor dos Ximbiras", não. Propõe ao presidente da província: "Seguinte: continua com o português. Ninguém vai entender nada, vai continuar sendo um fracasso, mas pelo menos a escola vai ser o único lugar onde na Amazônia se fala o português". Isso em 1861. Na década de 1870, 1877, quando começam as grandes migrações nordestinas – o Simonsen e o Celso Furtado calculam em 500.000 nordestinos que entraram na Amazônia, todos eles portadores de português – e foi aí que houve então a hegemonia da língua portuguesa. Manaus, em 1850, quando se cria a província do Amazonas, 48% da população não falava o português como língua materna. 48% da cidade de Manaus. Então essa hegemonia é muito tardia. Isso que a gente esperava um pouco de um Museu da Língua Portuguesa. Não é para desmerecer a língua, a gente adora a língua portuguesa. É a nossa língua materna, a gente quer que ela seja exaltada. Mas, para isso, não precisa apagar as outras línguas. Pode mostrar e dar

> *"Eu acho que a descoberta do museu pelos índios passa também por aí. Cada vez que qualquer museu etnográfico ou não for realizar exposições relacionadas aos índios chamar os índios que deixaram de ser apenas objetos musealizáveis para serem sujeitos."*

visibilidade às outras línguas que são faladas nesse país. Essas línguas são línguas vivas, elas estão sendo faladas hoje. É isso, é esse o olhar desse Guarani que me acompanhou na exposição. São línguas vivas, e não necessariamente, como querem, são línguas moribundas. O Aryon Rodrigues[9] fala em *línguas anêmicas* e não moribundas. Anêmicas significa que estão precisando de fortificante, mas não que necessariamente vão morrer. Porque quando você chama de moribunda você já decretou a morte em termos imediatos. E o que nós estamos dizendo é que não. Tem um espaço de resistência dependendo do tipo de políticas, de políticas de língua, de escola, de museus. Museus teriam essa função.

9. Aryon Rodrigues (1925-2014), linguista brasileiro considerado um dos pioneiros no estudo das línguas indígenas da América do Sul.

MUSAS: Em seu trabalho o senhor nos mostra que na América de colonização espanhola já há uma tradição muito maior de incorporação da tradição oral à historiografia tradicional, digamos assim, e que na África há centros de pesquisa da tradição oral dos povos africanos. Partindo do pressuposto que a morte de uma língua é a morte de um mundo, como o senhor vê a perspectiva de respeitar e valorizar a diversidade linguística brasileira por essa via?

BF: Eu acho que já existe um movimento na universidade. Aliás, seria interessante em outro número de MUSAS entrevistar o José Jorge de Carvalho, Professor da UnB que está trabalhando com o Ministério da Ciência e Tecnologia o lugar dos saberes tradicionais, dos saberes orais na universidade. A universidade, como a gente já viu aqui, está de costas para isso daí. Eu traduzi um autor alemão – não falo alemão, ele fez a conferência em francês – e a UERJ publicou: o Theodor Berchem. Theodor Berchem era reitor de uma universidade na Alemanha e, no início dos anos 1990, ele deu a conferência de abertura de um encontro mundial de reitores. E o texto dele foi "A missão cultural da universidade". Olha o que ele diz que eu acho importante também para a discussão do museu: "A universidade vive uma contradição: tem um compromisso com a ciência que aspira a universalidade, mas toda universidade está localizada dentro de uma cultura que é particular". Aí ele diz: "Isso produz tensão!". Para chegar ao universal, é importante que haja esse diálogo

"Eu lembro quando o Darcy Ribeiro criou em 1950 e pouco o Museu do Índio, ele disse: 'Um museu a favor de nada é um museu contra o preconceito!"

entre os conhecimentos particulares senão você não chega. Aí ele dá um exemplo para a biblioteca que serviria para o museu também: "Se uma bomba de hidrogênio destruísse todo o planeta Terra e só sobrasse uma universidade, era possível reconstruir o mundo com o que tem no cérebro dos professores, dos alunos e nas bibliotecas da universidade". Ele estava se referindo evidentemente às universidades europeias porque qualquer biblioteca de universidade europeia tem bilhões de títulos. Mas quando eu li isso, e você pode colocar o museu como instituição cultural, eu disse: "E se a universidade fosse a minha, a UERJ ou a Unirio, que mundo a gente poderia construir?". Ou a Universidade Federal do Amazonas, a do Pará, que mundo a gente poderia construir? Quer dizer, se fosse a UERJ acho que nem mandioca a gente plantaria mais. O José Jorge está discutindo o lugar desse conhecimento dentro da universidade, do encontro de saberes. Como esses saberes tradicionais deveriam ter um espaço na universidade. E não se trata só do produto porque é uma crítica que se faz, por exemplo, à educação indígena. "O conhecimento tradicional indígena tem que estar dentro da escola". E a Manuela Carneiro da Cunha chama a atenção: "Tudo bom, mas devemos ficar com um pé atrás porque isso pode matar o conhecimento tradicional levando para a escola". Porque o importante, diz a Manuela, não é o produto, é o processo de produção. É muito interessante o que ela coloca. Esse espaço do saber tradicional dentro da escola da sociedade brasileira é que eu acho importante. Olha, eu tive um caso de câncer na minha família. Minha mulher teve câncer no seio no ano 2000. Uma coisa pavorosa, eu fiquei apavorado. E eu comecei a procurar no *Google* toda informação. Aí lá eu vejo que excepcionalmente o homem pode ter. Aí um ano depois, dois anos depois, começa a aparecer aqui uma protuberância aqui no meu peito. Aí eu apavorei: "É câncer. Estou com câncer". E eu tinha que dar um curso para os índios Tuyuka lá no rio Tiquié, no Amazonas. Procurei um dermatologista aqui. O cara olhou e desmoralizou meu caso, disse: "Cisto sebáceo. Eu dou um corte, dou três pontos e está resolvido o problema". Eu disse: "Estou com uma viagem marcada para o Amazonas". E ele: "Vai tranquilo e, quando voltar, a gente faz isso". Eu passo vinte e poucos dias com os Tuyuka e volto passando por Manaus. Eu tenho nove irmãs mulheres e três irmãos homens. Aí eles

"Eu acho que o museu, cada museu devia ter dentro de si esse espírito de luta contra os preconceitos, contra a desinformação, que lamentavelmente ainda toma conta da sociedade brasileira."

organizam um almoço, eu vou pro almoço e lá estava meu sobrinho, que é médico. É um excelente médico formado pela Universidade do Amazonas. Levanto a camisa e mostro: "Daniel, olha aqui". Ele diz: "Tio, isso é um cisto sebáceo. Eu dou um corte e dou três pontos e está resolvido". E eu: "Eu sei. O médico lá me disse isso. Mas eu estou passando uma pomada". E ele me perguntou qual tomada. E eu disse: "Não tem nome". E ele: "Como o médico te receita uma pomada que não tem nome?". "Não foi um médico não. Foram os índios!". Ele fez um escândalo: "Tio, você morou na Europa seis anos, estudou em universidades, é doutor! Como você acredita nessa superstição?". Aí eu também fiz minha performance, tirei meus óculos e disse o seguinte: "Eu estou morrendo de pena de ti. Olha só. Fizeram uma lavagem cerebral na tua cabeça porque o conhecimento que tu adquiriste na universidade é maravilhoso. A medicina ocidental é maravilhosa. Ela conseguiu grandes avanços. Está certo que às vezes perde a luta para um mosquitinho. Nós temos que reverenciar esse conhecimento". Mas ele é apenas uma forma de diagnosticar e tratar uma doença. Não é a única forma. Aí eu disse para ele: "Olha, pelo mesmo sintoma, em uma sociedade como a Índia ou a China ou em uma sociedade indígena, eles têm outras alternativas que são igualmente válidas". Então tem que fazer conversar os conhecimentos particulares para se chegar ao universal. Você não pode partir do conhecimento particular e impor como universal. Eu discuti isso também. Eu fiquei muito impressionado com o que aconteceu há alguns anos atrás. Isso aconteceu em Manaus, no Amazonas. Uma índia foi mordida por cobra. Aí ela baixa para São Gabriel [da Cachoeira, cidade do interior amazonense]. Os médicos lá do hospital militar olham: "Não, tem que mandar para Manaus porque aqui a gente não...". E o tio dela era pajé. Veio o avião do SUS e levam a índia e o tio pajé para Manaus. Vão para o Hospital João Lúcio, hospital do município. Chegam lá, os médicos olham e dizem: "Nós vamos ter que cortar a perna dela, amputar". O pajé disse não: "Eu estou trazendo para o hospital para curar. Se você corta, você não está curando. Ao contrário, você está mutilando". Os caras riram na cara dele: "Olha, se não cortar a perna, ela vai morrer". O cara [o pajé] disse: "Não, não morre. Deixa que eu faço a pajelança". Aí o diretor do hospital: "Aqui no meu hospital, superstição não!". Só que o movimento indígena

> *"Eu acho que, do ponto de vista conceitual e teórico, a gente está chamando anta de elefante. E mutum de pavão. E o pajuaru, o caxiri, ele chamou de cerveja. Então é um desafio para nós."*

está organizado. Eles foram ao Ministério Público e conseguiram que um juiz, baseado no artigo 231 da Constituição "Os índios têm direito aos seus usos, costumes e tradições". E o juiz: "Permita a pajelança". O diretor do hospital se recusou a obedecer a ordem do juiz alegando que os "Ruídos dos tambores" da pajelança iam prejudicar os outros doentes. Não tem tambor na pajelança. O cara não sabia nem o que era a pajelança. Aí os caras voltam ao Ministério Público, dá um rolo na imprensa local, vem pro Jornal Nacional. O diretor do Hospital Universitário Getúlio Vargas, que era muito mais aberto, acolheu. Chamaram o pajé e disseram que efetivamente ia ter que cortar. O médico, com uma sensibilidade muito grande: "Então vamos fazer o seguinte. Vamos combinar as duas coisas: o seu saber com meu saber". O médico fez uma raspagem, arrancou um pedaço da nádega e fez um enxerto e o pajé fazendo a pajelança dele. A menina está andando hoje. Aí eu lembrei do Guilherme Piso. O Guilherme Piso era o médico holandês principal do príncipe de Nassau. O cara era o maior médico. O príncipe traz ele para cá. E ele escreve uma história da medicina no Brasil. E ele diz o seguinte: "Na guerra dos portugueses com holandeses, nas situações em que gangrenava perna, braço etc., e os nossos médicos amputam. Esses 'selvagens' eu não sei o que eles fazem, mas dá certo. Eles não amputam". O cara, que tinha preconceito contra indígenas, mas reconhece aquele saber como um saber válido que até hoje funciona. A menina podia ter morrido? Podia ter morrido. Isso invalidaria o conhecimento do pajé? Não. Da mesma forma que o fato de ela ter vivido não diz que o conhecimento é superior. São conhecimentos diferentes baseados em experiências milenares que acho que a sociedade está de costas. Isso é uma das tarefas do museu, a de tentar recuperar essa informação, que circula oralmente.

> *"Os jesuítas chegam e impõem a língua-geral, que era uma língua falada na costa salgada, o tupi, Tupinambá, que eles usam como língua-geral. Por quê? Porque eles tentaram outras formas. Tentaram no litoral brasileiro impor o português. Não deu."*

MUSAS: E quanto ao silenciamento de nossa história indígena, da presença indígena nas cidades brasileiras. Estamos aqui em Icaraí, onde havia uma aldeia tupinambá. Não há nenhum sinal, a não ser o próprio nome Icaraí, que faça referência a essa existência.

BF: Amanhã [8 de abril de 2016] nós estamos abrindo uma exposição. A exposição foi organizada por nós, pelo Museu do Índio, e pelo Museu da

"Na década de 1870, 1877, quando começam as grandes migrações nordestinas – o Simonsen e o Celso Furtado calculam em 500.000 nordestinos que entraram na Amazônia, todos eles portadores de português –, e foi aí que houve então a hegemonia da língua portuguesa."

Justiça do Estado do Rio de Janeiro. O título "O Rio de Janeiro continua índio"[10], pegando um pouco da ideia do Gil, "o Rio de Janeiro continua lindo". Aí a gente dá uma visão do que foi a presença [indígena] para mostrar esse apagamento que houve e que foi violento. Por exemplo, a gente pega uma carta que eu reproduzo que é do André Soares de Souza, engenheiro dos Arcos da Lapa. Os jesuítas queriam que fossem pagos quatro vinténs pros índios que trabalhavam na construção dos Arcos da Lapa. Olha o que o cara diz pro rei: "Senhor, dizem os oficiais do Senado da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro que eles atualmente estão continuando a obra de condução das águas da Carioca para a cidade como vossa majestade fez servir mandar determinar, a qual obra se não pode fazer sem assistência dos índios que são os trabalhadores que naquelas partes costumam trabalhar e sempre foi uso e costume dar-se-lhe de seu jornal assim nas obras do dito Senado como nas obras de engenhos particulares de comer todos os dias e no caso de um mês suas tantas varas de algodão. Por ora, o reverendo padre reitor da Companhia da dita cidade não ter esse antigo costume e querer que se dê aos ditos índios quatro vinténs cada dia sobre o que tem feito o reverendo padre reitor, ao que vossa majestade que deve ser servido não lhe dessem por quanto todo o atendimento do subsídio pequeno aplicado à dita obra não será bastante só para jornada dos ditos índios por serem muitos os que trabalham na dita obra e somente se faz considerar dispêndio. Pelo que peço à vossa majestade e faço conceder-lhe em previsão para que se não possa alterar o jornal dos ditos índios até aqui observados". Ele assina. Quer dizer, até hoje não pagaram os quatro vinténs porque você passa debaixo dos Arcos da Lapa e não tem uma referência de que aquilo foi construído pelo trabalho indígena. É um processo de apagamento. E mais: olha como é mais grave. Veio uma proposta das bases nacionais curriculares comuns. O MEC, na época do Janine[11], criou uma comissão para elaborar as bases curriculares comuns. O que poderia haver de comum para todo o Brasil? Chama uma equipe de historiadores, que diz que tem que abrir espaço para a história indígena e para a história africana. Puta merda! É um documento ainda para ser discutido. O Demétrio Magnoli, na Folha de São Paulo, no caderno Ilustríssima, ele com uma outra doutora da

10. A exposição "O Rio de Janeiro continua índio" ficou aberta ao público no Centro Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro entre os dias 8 e 29 de abril de 2016.

11. Renato Janine Ribeiro, filósofo brasileiro, professor titular de Ética e Filosofia Política da Universidade de São Paulo. Foi ministro da Educação, de abril a setembro de 2015, durante o segundo governo de Dilma Rousseff.

USP em Geografia, senta a porrada. Para discutir o artigo dele com meus alunos, eu coloquei no *Google* e o *Google* me remeteu ao Clube Militar do Rio de Janeiro, que publicou o artigo do Demétrio Magnoli. Aí o ministro da Educação, o Mercadante, em vez de defender esse espaço, essa brecha mínima, para fazer média com a mídia, ele disse: "Não, o Brasil são os europeus. Estão dando muito peso...". Quer dizer, não existe nada. Você quer uma brechinha e os caras fazem um escândalo, caem de pau. Os caras passaram o trator. Ali eu me senti realmente impotente. Quando nem isso eles deixam, uma brechinha para a gente falar um pouquinho sobre as matrizes culturais formadoras do Brasil, indígenas e africanas... É um problema esse processo de apagamento. É uma luta constante!

> *"Manaus, em 1850, quando se cria a província do Amazonas, 48% da população não falava o português como língua materna. Então essa hegemonia é muito tardia. Isso que a gente esperava um pouco de um Museu de Língua Portuguesa."*

MUSAS: Além de sua atuação acadêmica, o senhor mantém há muitos anos coluna semanal nos jornais de Manaus. Nela escreve textos sobre a realidade da cidade, sua história, sobre cenários e debates políticos, e sobre personagens interessantes, alguns deles indígenas. Como você avalia essa experiência?

BF: Eu acho que é um trabalho de professor também, para dizer a verdade. Eu sempre me preocupei com esse conhecimento que a academia produz, tese de doutorado, dissertação de mestrado, que não passa para o conjunto da população. Nós estávamos falando desse processo de esquecimento e o João Pacheco de Oliveira[12] tem um artigo muito bonito em que ele fala que, na verdade, há uma narrativa consolidada sobre o Brasil, que é essa que a gente conhece, e aí esses conhecimentos não se encaixam dentro dessa narrativa. Então ele fala que não tem espaço nessa narrativa que já foi construída. Teria que implodir essa e criar uma outra narrativa. O fato é que a população brasileira não tem acesso a essas informações. Aí o que eu passei a fazer? Eu pensei que na minha coluna eu tenho que tentar explorar coisas que as pessoas não encontrariam em outros lugares. Às vezes, tem leitores que reclamam um pouco. Tem leitores que reclamam quando repito demasiado a temática indígena. Eles querem que eu comente a política local e nacional. E aí eu vou negociando. Faço duas ou três crônicas relacionadas a índio e

12. João Pacheco de Oliveira é antropólogo e professor do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS-MN) da UFRJ. Sua produção intelectual é dedicada sobretudo ao estudo de povos indígenas da Amazônia. Contribui ativamente em processos sociais de valorização da cultura e memória indígenas. Exemplo disso é sua atuação nos anos iniciais do Museu Magüta.

pulo para outra coisa. Acho importante manter esse outro leitor que não está interessado na questão indígena também e eu aproveito para passar para ele informação. Porque ele não tem informação nenhuma e de uma forma que seja agradável de ler, que contribua de alguma forma para ele se situar no mundo. Eu tenho feito muitas crônicas de bancas de doutorado de que participo relatando do que trata a tese, traduzindo numa linguagem que seja compreensível pela maioria das pessoas. Olha só, eu fiz uma crônica, eu fui da banca de doutorado da Vivian Secin. Ela é ortoptista, tem um consultório na Tijuca. Eu nem sabia o que era. O ortoptista está para o oftalmologista assim como o fisioterapeuta está para o ortopedista. O que aconteceu? Ela começou a desconfiar que as pessoas que tinham problema de leitura, que embaralhavam a vista, que tinham dor de cabeça, elas eram todas do meio oral, camponeses que descendem de índio. Ela me procurou para fazer o contato com índios. Na tese dela, ela compara 59 alunos da UERJ, que se pressupõe que leem, com 99 índios. O que ela descobriu? Ela fez um montão de testes. O que ela descobriu? Ela descobriu que nós temos um músculo que você tenha uma visão binocular periférica. Por exemplo, um índio no meio da floresta ele está te olhando mas ele está vendo aquela janela e aquela porta até como um recurso contra os predadores etc. Quando você entra no mundo da escrita, a tua visão binocular passa a ser central, deixa de ser periférica e aí ela descobriu que aquilo que estavam diagnosticando como uma doença, não era uma doença. Eu fiz parte da banca de doutorado dela. O Carlos Fausto[13] veio para a qualificação e contou o exemplo dele com os Parakanã. Eu começo a crônica com isso. Ele conta que na primeira semana saiu para caçar com os índios, todos eles com arco e flecha e só ele tinha arma de fogo. Aí de repente, um índio chega no ombro dele e diz assim sussurrando: "Atira!". E ele não via. Todos eles vendo. E aí os índios ficaram com pena dele e disseram: "O cara tem problemas sérios de visão...". Porque na verdade a visão do Carlos Fausto era para ler livros e não para ler florestas. Ela [Vivian Secin] está explicando isso. Eu fiz uma crônica, que é uma forma de divulgar um conhecimento que acho que é importante. E também a academia tem aquela linguagem que às vezes torna difícil. Aqueles conceitos... Eu

"Não é para desmerecer a língua, a gente adora a língua portuguesa. É a nossa língua materna, a gente quer que ela seja exaltada. Mas, para isso, não precisa apagar as outras línguas."

13. Professor do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ (PPGAS-MN), Carlos Fausto é outro importante antropólogo brasileiro que dedicou boa parte de sua obra ao trabalho com povos indígenas na Amazônia.

tento traduzir do antropologuês da linguística. Ali evidentemente você simplifica, esquematiza, com o risco que se corre, mas você consegue passar o conhecimento.

MUSAS: Para encerrar, que tipo de desenvolvimento é possível e bem-vindo para a Amazônia? Como vê as perspectivas de desenvolvimento da Amazônia?

BF: Anos atrás estavam construindo habitações populares na Nova Cidade, periferia de Manaus, e descobriram um cemitério indígena. Mais de cinco mil urnas e os tratores passaram quebrando para construir casa. Os índios organizados foram protestar. O Ministério Público embargou. Aí o Ministério Público me chamou para fazer uma avaliação histórica do sítio arqueológico. Tinham descoberto [cemitério indígena] também na Praça da Prefeitura [em Manaus]. Aí eu fui lá visitar o cemitério com o procurador e a Bernardete Andrade, que era do Iphan e tinha sido minha aluna. Estava um tempo meio feio, e chegaram os representantes das empreiteiras que quebraram as urnas. O procurador me apresentou: "Aqui é o professor Bessa, veio aqui fazer uma avaliação". E um deles: "Você é o que [fez sinal de quem escreve]?". Ele fez por conta das crônicas de jornal. Eu disse a eles "É!". E veio um silêncio constrangedor. O que eu podia fazer, né? E para quebrar um pouco, eu disse: "É, eu tenho feito críticas a vocês". Porque eu pegava pesado em cima deles. É uma turma pesada. Eles mandaram me acertar aqui em Niterói, né? E ele disse: "Injustas!". Aí o procurador disse: "Olha só, a última vez que vocês foram lá era uma intimação. Agora não é uma intimação. É um convite. O professor vai dar uma conferência no auditório do Ministério Público às 14 horas sobre arqueologia da Amazônia e vocês estão convidados". Aí começou a chover e todo mundo correu pros carros. E o procurador disse: "500 anos que eles vão. Não vão". Eu tinha preparado uma fala e, às 14 horas, eles estão todos, nove empreiteiras representadas. Eu comecei assim: "O André Gide dizia que não queria ser apresentado ao diabo porque se ele fosse apresentado ao diabo, o diabo ia tentar explicar os motivos da diabrura e ele não queria saber as razões da diabrura. Eu

"São conhecimentos diferentes baseados em experiências milenares que acho que a sociedade está de costas. Isso é uma das tarefas do museu, a de tentar recuperar essa informação, que circula oralmente."

Foto: Lúcia Tereza Ribeiro do Rosário

Localizado em Macapá, o Museu Sacaca é dedicado à preservação e à valorização dos saberes dos povos amazônidas. Na foto, barco regional amazônico em exposição no museu.

> *"A chave de ocupação da Amazônia está nesse diálogo entre o conhecimento tradicional e a tecnologia nova que a gente tem, que é importante."*

e vocês somos amazonenses e jamais nos conheceríamos se não fosse esse sítio. Eu queria entender o que vocês acham. Nós da universidade achamos que vocês são o diabo. Vocês só pensam em lucro e pensam que nós somos pentelhos que queremos obstaculizar o desenvolvimento econômico, o crescimento. E aí nós, apesar de vivermos no mesmo tempo histórico, jamais cruzaríamos nossos caminhos se não fosse esse cemitério. Nós estamos aqui juntos por causa desse cemitério indígena. E eu estou tentando entender por que vocês destruíram isso. Isso não é só importante para os índios. A chave para a ocupação da Amazônia está nesses milênios que ela foi ocupada. Tem um saber que foi produzido. Então para os filhos de vocês, para os netos de vocês, é importante que a gente se aproprie desse conhecimento e o que tinha lá eram documentos que permitiriam que a gente discutisse como que era e vocês vêm e destroem isso. Queria entender o porquê". E o Pauderley Avelino deu uma resposta que eu, como amazonense, sabia que era correta. Eu fiz uma exposição sobre arqueologia na Amazônia, que foi uma outra coisa em que eu me meti. Li tudo sobre arqueologia na Amazônia, tudo que eu podia. O Donald Lathrap, a Anna Roosevelt, a Betty Meggers. Eu fiz uma síntese para eles. Ele disse: "Professor, o jornalista é injusto, mas o professor de História aqui, o conferencista foi perfeito. Eu queria lhe dizer o seguinte: nós pensávamos que era lixo. Eu fiz a minha escolaridade em Eirunepé, vim fazer o segundo grau aqui no Colégio Estadual do Amazonas, me formei em Engenharia pela Universidade do Amazonas, estudei na Escola Técnica Federal do Amazonas. Nunca ninguém me disse isso. Eu moro em Manaus, eu leio jornal, eu assisto televisão, nunca ninguém me disse que isso era importante. É a primeira vez que estou ouvindo. Para mim, isso daí era lixo". E eu sabia que ele podia até ter acesso a outro tipo de informação, mas eu não podia constestar o que ele estava falando porque era verdade. A escola se omite, a mídia se omite, os museus se omitem. Aí eu disse: "Não é incompatível a proposta de vocês com transformar isso num museu a céu aberto, num museu de arqueologia a céu aberto". Ali eu usei o raciocínio que podia tocar ele porque isso vai gerar riqueza, porque se você cria um museu aqui as pessoas vêm visitar o museu, vão vir turistas, vai ter que ter

restaurante, transporte, táxi, vai gerar emprego, aquele raciocínio que eles compreendem. Terminei de falar e o antropólogo, formado aqui pela UFF, diz: "Não, não é compatível!". Ali quem me salvou foi um índio. Depois fomos dali eu, ele, o procurador, a Bernardete. E eu disse: "Rapaz, eu falei o que eu acho. Eu acho que é compatível. Agora, mesmo que eu achasse que era incompatível, você devia estar me parabenizando de ter convencido esses caras de que é compatível. Quando eu escrevo no jornal toda semana, eu escrevo em meu nome, eu saio para a porrada com eles. Mas aqui eu não estou falando no meu nome. Eu não posso alimentar o ódio deles em relação aos índios, o desconhecimento deles em relação aos índios. Manaus tem 2.000.000 de habitantes. Se tivesse 200 pessoas gritando 'Queremos um museu a céu aberto! Queremos um museu a céu aberto!', eu chutava a canela desses caras, mas não tem. É um processo de luta". Aquele momento não era de dar porrada neles, era um momento da conversa, do diálogo. O que eu acho que a gente perde nessa militância. A gente acaba virando fanático e perde a perspectiva de que você tem que convencer o outro. É como agora com relação ao *impeachment*. Então eu acho que a chave – isso o Shelton Davis, que foi um antropólogo americano muito importante que escreveu *As vítimas de um milagre*, ele diz isso –, a chave da ocupação da Amazônia está nesses conhecimentos tradicionais. Não que a gente vai fazer exatamente o que os índios fizeram, mas se a gente incorporar esses conhecimentos com as tecnologias que se tem de equilíbrio, de respeito. Aquilo que o Darrell Posey, outro antropólogo americano importante, que trabalhou com os Kayapó, mostra. Eu vou dar um exemplo: a nossa ministra da Agricultura, Kátia Abreu, defende o agronegócio, o uso dessas porcarias de agrotóxicos etc. O Darrell Posey mostra, por exemplo, aquilo que o Mario de Andrade dizia no *Macunaíma*, que os males do Brasil são a formiga, a saúva, que atacavam as roças dos Kayapó. Só que mostra também que eles descobriram que as formigas odeiam o cunaru, que segrega uma seiva da qual as formigas querem distância. Quer dizer, é um conhecimento que pode ser útil não necessariamente para cercar as plantações de soja com o cunaru. Mas, digamos, existem alternativas que não são só essas do mercado, do agronegócio, do lucro. Existe a

"Você passa debaixo dos Arcos da Lapa e não tem uma referência de que aquilo foi construído pelo trabalho indígena. É um processo de apagamento."

Foto: Juan José Fernandez Camacho

Marcos do espaço público carioca, os Arcos da Lapa foram construídos por mãos indígenas. Não há qualquer referência a isso em suas proximidades ou na própria construção.

possibilidade de pensar num desenvolvimento sustentável que incorpore esses conhecimentos e que a gente pense um pouco nos nossos filhos, nos nossos netos. A chave de ocupação da Amazônia está nesse diálogo entre o conhecimento tradicional e a tecnologia nova que a gente tem, que é importante. Não são excludentes como às vezes se coloca. Acho que é conhecer a história da Amazônia e se apropriar dos saberes indígenas. ■

MUSEU VISITADO

ECOMUSEU DA AMAZÔNIA

ECOMUSEU DA AMAZÔNIA

SANDRO DOS SANTOS GOMES

Para quem chega a Belém do Pará atraído por sua culinária, por suas manifestações culturais, como o carimbó, a guitarrada, o tecnobrega ou as festividades do Círio de Nazaré, vai se surpreender ao descobrir a região insular de Belém. São trinta e nove ilhas nessa região que compreende as baías do Guajará, do Marajó e Santo Antônio. Nela, encontramos o Ecomuseu da Amazônia atuando junto aos seus habitantes.

Criado em 2007, no âmbito da Secretaria Municipal de Belém, e posteriormente vinculado à Fundação Escola Bosque Professor Eidorfe Moreira, o Ecomuseu da Amazônia é uma experiência museológica de viés comunitário. Seu foco é o desenvolvimento humano sustentável com a valorização dos "saberes e fazeres" e da memória coletiva das comunidades participantes.

"Participação" é uma palavra-chave nessa experiência. Segundo a concepção que orienta os trabalhos e as diversas atividades, a participação das comunidades nas escolhas e deliberações é o elemento característico dessa experiência. Consultar, ouvir as demandas apresentadas pelas comunidades, ao contrário de trazer "pacotes prontos" de soluções e atividades, faz parte da dinâmica estabelecida entre a equipe do Ecomuseu e as comunidades participantes.

Outra palavra-chave para se entender a atuação do Ecomuseu da Amazônia é "desenvolvimento". Presente em um território periférico de uma grande capital brasileira, os desafios sociais, econômicos e culturais

não são poucos. Partindo da concepção de que o patrimônio, entendido como o território com suas riquezas naturais e com suas comunidades portadoras de histórias, memórias, saberes e fazeres, é o "húmus"[1] para o desenvolvimento local; as ações do Ecomuseu se orientam por um Programa de Capacitação. A proposta é que os membros da comunidade adquiram os elementos necessários para assumirem como protagonistas de seu próprio desenvolvimento, ou seja, melhorando suas condições de vida a partir de suas próprias iniciativas. O programa se organiza em eixos temáticos para sua execução: eixos cultura, meio ambiental, turismo de base comunitária e cidadania.

O Ecomuseu nas ilhas

Atualmente, o Ecomuseu realiza ações nas ilhas de Caratateua, Cotijuba e Mosqueiro. A ilha de Caratateua, onde está localizada a sede do Ecomuseu da Amazônia, é uma das trinta e nove ilhas do município de Belém. Está ligada ao continente pela ponte governador Enéas Pinheiro, estando à distância de 25 km do centro da cidade. Possui cerca de 50 mil habitantes. O nome "Caratateua" é de origem tupi-guarani e significa "lugar das grandes batatas", pois no passado a batata-doce (Cará-inhame) era encontrada em grande abundância na ilha. As comunidades parceiras

1. VARINE, Hugues. As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre, Medianiz, 2012. p. 18.

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Sala de reuniões da equipe do Ecomuseu da Amazônia.

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

D. Maria expondo seus trabalhos de bordados e crochês na sede do Ecomuseu da Amazônia.

do Ecomuseu são Tucumaeira, Fama, Curuperé, Fidélis, Água Boa, Itaiteua, Brasília e São João do Outeiro.

A sede do Ecomuseu está localizada no espaço físico da Fundação Escola Bosque, que ocupa um imenso quarteirão arborizado, constituído em 12 hectares. Um conjunto formado por duas casas com quintais é o lugar para reuniões, cursos, exposições e aulas promovidas pelo Ecomuseu. Esse é o local para um primeiro contato com o Ecomuseu para quem quer conhecer sua missão e proposta. Um espaço pequeno e acolhedor para desenvolver uma gama ampla de trabalhos.

Na casa principal encontramos o espaço para as reuniões de equipe e apoio administrativo. Nele também há um espaço para exposições de curta duração dedicado à comunidade de artistas pertencentes à região e que são parceiras do Ecomuseu da Amazônia. Na casa anexa, encontramos uma varanda e um quintal para aulas e cursos. Noções de artesanato em cerâmica e conservação de pescados com salgamento e defumação podem ser aprendidas ali. Há no quintal da casa uma réplica de uma típica casa de farinha montada sob a supervisão de um mestre farinheiro para dar aos visitantes e alunos da fundação uma visão do processo de feitura da farinha d’água a partir da mandioca. A ideia é que as gerações mais jovens, vivendo

no meio urbano, tenham acesso àquilo que remonta aos tempos de seus avós e pais que migraram do interior, como a feitura da farinha que envolve um complexo de saberes e fazeres desde a plantação, o cultivo, a colheita da mandioca e seu processo de transformação em farinha.

A casa anexa serve de apoio para, entre outras coisas, difundir o artesanato feito pelas comunidades. Dona Maria, moradora do bairro do Fidélis em Caratateua, é uma das pessoas que encontram apoio do Ecomuseu para divulgar seus bordados e seus crochês. Muito agradecida pela possibilidade de expor e vender seu trabalho, sente-se valorizada por essa acolhida. Wildinei, outro morador do Fidélis, que também recebe o apoio técnico do Ecomuseu, desenvolve suas atividades a partir da coleta de resíduos e essências florestais, beneficiamento de sementes, utilizando o registro gráfico das espécies florestais e flora tropical. O objetivo dessas ações é incentivar e orientar as comunidades para a coleta e seleção de resíduos sólidos, que pode ser feita no dia a dia, em casa ou no trabalho. Tais resíduos são, posteriormente, armazenados e, por fim, reutilizados de forma caseira para a produção de lixeiras, arranjos culturais, artesanatos, habitações ribeirinhas etc.

"Há no quintal da casa uma réplica de uma típica casa de farinha montada sob a supervisão de um mestre farinheiro para dar aos visitantes e alunos da fundação uma visão do processo de feitura da farinha d'água a partir da mandioca".

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

O Ecomuseu da Amazônia se dedica a difundir o trabalho de artesãos da região.

Faz-se também necessário o resgate e aproveitamento da matéria-prima oriunda do desperdício de madeira que é constantemente descartada pelas serrarias e marcenarias locais.

À época de nossa visita estava em exposição na sede o "Boi Bumbá Misterioso de Itaiteua", criado pelo Mestre Apolo da Caratateua, uma brincadeira que anima a comunidade do bairro (Itaiteua). Além de brincante, Mestre Apolo é cordelista e poeta. Nascido na cidade de Recife, em Pernambuco, adotou o Pará e a ilha de Caratateua como seu lar. A ela dedica muitos dos seus versos:

"Além de preservar os saberes e fazeres de pessoas da comunidade e manifestações culturais, o roteiro associa práticas de geração de renda voltadas para as comunidades com o aporte técnico do Ecomuseu".

Ilha de Caratateua

Há muito na ilha morando,
Hoje eu venho perguntar
Como a estão chamando?
E como devemos chamar?
Uns a chamam de Outeiro
O que não vou concordar
Esse é o nome verdadeiro
De um bairro do lugar

(...)

Está escrito lá no mapa
Você pode confirmar
E só para quem duvidar
É que eu volto a afirmar
Que esta ilha preferida
De Belém do Grão-Pará
É a Caratateua querida
Digo sem medo de errar

Mestre Apolo faz parte do projeto "Roteiro de Memória", constituído pelo Ecomuseu da Amazônia. Trata-se de um circuito cultural mapeado e

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Mestre Apolo da Caratateua e seu "Boi Bumbá Misterioso de Itaiteua".

organizado pela equipe do Ecomuseu envolvendo as várias comunidades da ilha de Caratateua. Além de preservar os saberes e fazeres de pessoas da comunidade e manifestações culturais, o roteiro associa práticas de geração de renda voltadas para as comunidades com o aporte técnico do Ecomuseu.

No roteiro encontramos o Cordão de Pássaro Colibri de Outeiro. O Cordão foi fundado por Teonila Ataíde, e atualmente sua filha, Laurene Ataíde, é a sua guardiã. Os Cordões de Pássaros são uma manifestação cultural genuinamente do Pará. A origem dessa manifestação é reportada aos tempos da época áurea da borracha, por volta de 1877, em que companhias de óperas europeias vinham a Belém se apresentar no Theatro da Paz para a elite belenense. O povo pobre, impedido de assistir aos espetáculos, passou a encenar ao seu modo as óperas, envolvendo teatro, literatura, música e dança em suas apresentações. Essas ocorrem tradicionalmente durante os festejos juninos, por isso são conhecidos como "Pássaros Juninos", havendo uma diferença entre esses e os "Cordões de Pássaros e Bichos". Nos Cordões os brincantes permanecem em cena, em semicírculo, dirigindo-se ao centro quando em atuação,

2. Seres animados por forças mágicas ou sobrenaturais, habitantes do céu, das selvas, das águas ou de lugares sagrados.

"O projeto consiste em turismo de base comunitária, entendido neste contexto não como um segmento de atividade turística, mas como uma metodologia de desenvolvimento do turismo, onde a comunidade é a protagonista na condução de sua própria atividade".

diferentemente dos Pássaros, em que há entrada e saída de cena com utilização de palco, cortinas e camarim, além de mudança de roupas.

O enredo é sempre em torno de um pássaro de estimação e tem como personagens comuns príncipes, princesas, nobres, índios, caçadores, matutos, caboclos, encantados[2] como fadas, curupiras e feiticeiras. No enredo encontramos outra diferença entre os Pássaros e Cordões. Nestes, a história versa sobre um pássaro morto ou ferido por um caçador, que é perseguido, preso e promete ao dono do pássaro curá-lo ou ressuscitá-lo, entrando em cena a figura da feiticeira, do médico ou do pajé que cura ou ressuscita o pássaro. No Pássaro Junino, o pássaro não é ferido ou morto, mas é perseguido, e entram em cena os nobres e um vilão que trama contra os mais fracos, mas é derrotado no final.

O Cordão de Pássaro Colibri de Outeiro é uma associação folclórica e cultural que além de preservar a manifestação cultural, desenvolve vários projetos sociais para a comunidade, entre os quais oficinas de capacitação em serigrafia, corte e costura, iniciação teatral, dança, artesanato com sementes e materiais recicláveis, adereços para os cordões como cocares, tiaras, colares, pulseiras, brincos. Atualmente está capacitando os brincantes em audiovisual com duas equipes, uma em fotografia e outra em filmagem. Neste ano, além das apresentações nas escolas e na comunidade, o Colibri realizou com o Patrocínio da Caixa Econômica Federal no Teatro Gasômetro o 1º Festival de Pássaros e Outros Bichos, tendo como guardiã homenageada Dona Teonila, com apresentações de 15 pássaros e 3 bichos da cidade de Belém.

O Colibri tem um pequeno acervo (Biblioteca da Cultura de Pássaros e Outros Bichos Juninos) dedicado aos pássaros que é muito solicitado por alunos da rede municipal, estadual e das universidades paraenses. Além disso, possui uma sala de cinema e uma sala de informática (Projeto Navega Pará), com internet livre para a comunidade. Foi integrado ao roteiro de visitas, e é parceira do Ecomuseu em algumas atividades.

Inserindo-se no "Roteiro de Memória" encontramos os Quintais Produtivos. Desenvolvidos na comunidade de Curuperé, eles se reportam à agricultura integrada como forma alternativa para a melhoria do arranjo produtivo familiar, e se mostra como excelente opção para geração de

Acervo: Associação Folclórica e Cultural Colibri de Outeiro

Apresentação do Cordão de Pássaro Colibri de Outeiro.

trabalho, renda e alimentação, pois diversifica a produção promovendo sustentabilidade ao produtor.

No roteiro encontramos ainda o Projeto Mandala, que consorcia a criação de peixe com a horticultura. Trata-se de um viveiro circular onde serão cultivados peixes regionais, cuja água será irrigada para as leiras circulares de horticultura (cheiro verde, cebolinha, alfavaca, pimentão, dentre outras hortaliças da realidade local), no sítio Vale Verde, liderado pela D. Leonildes. O projeto consiste em turismo de base comunitária, entendido neste contexto não como um segmento de atividade turística, mas como uma metodologia de desenvolvimento do turismo, onde a comunidade é a protagonista na condução de sua própria atividade. Assim, os visitantes desfrutarão, quando os diversos espaços estiverem

terminados, de área de lazer, quadras esportivas, igarapé, espaço para descanso, pomar, tanques com peixes, hortas e refeições. D. Leonildes, comunitária parceira do Ecomuseu da Amazônia, tem o objetivo de gerar renda para as mulheres da comunidade que participem do projeto. Seu sonho é ajudar a comunidade de baixa renda onde está localizado. O apoio do Ecomuseu foi fundamental no início do projeto, ao facilitar a vinda da Embrapa, da Emater e da Conab.

Tudo começa com a criação de aves, hoje disponível para quem queira saborear um pato ao tucupi ou um frango caipira tirado direto do criadouro. Em um futuro próximo, um diversificado pomar com cupuaçu, açaí, uxi, caju, bacuri, castanha-do-pará, castanha-sapucaia, rambutan, vários tipos de palmeiras etc., irá fornecer frutas e sombras, além de recuperação da área degradada com arvoredo e utilização sustentável do solo. Um grande redário em construção estará disponível para descanso e repouso dos visitantes, além de um espaço para hospedagem que proporcionará às novas gerações, segundo D. Leonildes, a possibilidade de um contato com a natureza que elas desconhecem devido à intensidade da vida urbana.

"Nessa região encontramos comunidades de baixa renda que vivem de seus próprios recursos, como a agricultura, a coleta de frutas, a pesca, o artesanato e a fabricação e manutenção de barcos".

A ilha de Cotijuba possui ligação com o continente a partir do distrito de Icoaraci feita por barco (22 quilômetros do centro de Belém em linha reta), em viagem de duração de 50 minutos. Está localizada (extremo oeste) à margem direita do rio Pará, entre as baías do Marajó e do Guajará. Fica a 33 km do centro de Belém, tem aproximadamente 5.000 habitantes. O nome "Cotijuba" em tupi-guarani significa "caminho dourado", uma possível referência aos reflexos da lua nos caminhos arenosos de coloração amarela. Apresenta 20 km de praias de água doce, igarapés e lagos. A principal fonte de renda da população local é a pesca, o agro-extrativismo e o ecoturismo. As comunidades parceiras do Ecomuseu na ilha são Faveira, Poção I e II e Fazendinha.

A viagem de barco é um passeio à parte até a ilha. Cruzar a baía do Guajará em um dia de sol revela a beleza natural e a imensidão da baía com suas ilhas. As barrentas águas turvas podem chegar a até 32 m de profundidade em certos trechos possibilitando a navegação de grandes embarcações que vêm pelo oceano e vão em direção ao centro de Belém. Dessas águas mesmas sai também o pescado para parte das populações

ribeirinhas. Há um permanente fluxo de barcos entre o cais de Icoaraci e as ilhas, levando turistas, moradores, professores e estudantes.

A região da ilha de Cotijuba em que atua o Ecomuseu fica na direção oposta ao trecho mais urbanizado e onde fica o cais principal com as embarcações regulares que fazem a ligação com o continente. Nessa região encontramos comunidades de baixa renda que vivem de seus próprios recursos, como a agricultura, a coleta de frutas, a pesca, o artesanato e a fabricação e manutenção de barcos.

A presença do Ecomuseu tem sido importante para essas comunidades ribeirinhas por oferecer oportunidades de geração de renda graças ao apoio e assessoria técnica. Na ocasião de nossa visita, uma parceria do Ecomuseu com a Secretaria de Turismo viabilizou uma oficina de

Local para o futuro redário do Projeto Mandala no Ecosítio de D. Lenonildes.

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Trabalhos de artesania naval do Sr. Heleno.

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Trabalhos de artesania naval do Sr. Heleno.

"A proposta é que os visitantes percorram essa trilha ao longo de um dia, conhecendo esse trecho da ilha em contato com seus moradores que compartilharão um pouco de seus conhecimentos, experiências, as tradições de que são portadores."

capacitação aos moradores para o atendimento mais qualificado aos turistas. No local, o Ecomuseu em parceria com as comunidades criou o "Roteiro Patrimonial de Visitação", uma iniciativa de turismo de base comunitária para a valorização dos saberes e fazeres das comunidades e para geração de renda. O roteiro pontua os patrimônios naturais e culturais das comunidades de Fazendinha e Poção, em um percurso de trilha ecológica de extensão de 2,62 km. A proposta é que os visitantes percorram essa trilha ao longo de um dia, conhecendo esse trecho da ilha em contato com seus moradores que compartilharão um pouco de seus conhecimentos, experiências, as tradições de que são portadores. Conhecerão fatos históricos que unem a ilha à história de ocupação e colonização do Pará, e poderão desfrutar de refeições nas casas dos moradores, acompanhar de perto a criação de peixes, a feitura da farinha d'água, a construção de barcos e de artesanatos variados, além de banho de rio em uma praia na trilha. Toda trilha foi sinalizada pelo Ecomuseu, indicando em cada ponto onde o visitante se encontra. Um desejo das comunidades é obtenção de recursos para a construção de um cais para facilitar a chegada dos visitantes e dinamizar o turismo.

Percorrendo a trilha conhecemos o Sr. Heleno, mestre artesão naval. Aprendeu o ofício de construir barcos com seu padrasto, ainda muito jovem, e desde então vem construindo e dando manutenção em barcos utilizados em vários rios do Pará e da Amazônia. Muito atencioso e didático, ele explica o processo de construção de um barco, as partes que o compõe, as ferramentas que são utilizadas etc. Explica os danos causados às embarcações pelo turu, um molusco vermiforme, que faz grandes estragos nas madeiras construindo canais em seu interior e oferecendo risco de naufrágio. Chama atenção o fato que ele aprendeu tudo na prática, pois cada barco que se constrói, atendendo à demanda do cliente, exige experimentação. Nenhum barco é igual ao outro. O Sr. Heleno sabe reconhecer quando navega na baía os barcos que fez. Existem traços característicos nas embarcações feitas por ele, assim sabe identificar qual o mestre naval fez os outros barcos que por lá navegam. O saber-fazer do Sr. Heleno, seu saber prático foi registrado pela primeira vez pela equipe do Ecomuseu, que assim preserva uma arte aprendida de pai para filho, na oralidade e no ver fazer.

A piscicultura faz parte do roteiro, e particularmente, tem sido importante para algumas famílias das comunidades, é uma opção segura para a geração de renda, inclusive para sua subsistência. Esta é parte da alimentação regional, baseada em frutas como o açaí, pupunha, manga, galinha caipira, tubérculos (como a mandioca) e o camarão regional, fortalecida pela proteína bruta de peixes de cativeiro, como o tambaqui e o tambacú, reproduzidos artificialmente em laboratório e originários da bacia Amazônica, uma vez que aqueles provenientes da pesca artesanal estão escassos devido a impactos ambientais de indústrias, pesca industrial e pesca predatória. O projeto já foi aceito e reconhecido pelas comunidades locais, já que vem sendo desenvolvido desde o ano de 2009.

Visitamos as criações do Sr. Mesquita e do Sr. Luis em companhia do engenheiro de pesca do Ecomuseu e percebemos como o apoio e a assessoria técnica são fundamentais para o sucesso da iniciativa. Nos viveiros são criados exemplares do tambacú, um cruzamento entre a fêmea do tambaqui e o pacu macho que possui as qualidades das duas espécies, visivelmente parecido com o tambaqui, mas muito mais resistente. O treinamento e orientações técnicas para a construção dos viveiros e cuidados com os peixes são repassadas aos criadores e ajudados no monitoramento do crescimento dos peixes. A experiência tem dado certo, com levas de peixes sendo vendidas quando atingem o peso e o tamanho adequado para a comercialização, o que estimula a adesão de outras pessoas das comunidades em participar da criação. Essa renda extra obtida por meio da piscicultura é fundamental para a sobrevivência dessas famílias.

Outra fonte de renda para algumas pessoas é o artesanato. D. Antônia desenvolveu seus talentos com cerâmicas graças ao apoio do Ecomuseu, que possibilitou que ela e sua família fizessem alguns cursos e que também ajudou com a construção dos dois fornos para preparar as cerâmicas. Hoje faz diversos objetos em cerâmica, em especial, panelas. Trabalha por encomenda e elas nunca faltam, apesar de poucas, ajudando assim na renda familiar. Os principais compradores são pessoas de fora da comunidade, além de panelas, produz pequenas miniaturas decorativos de barro, chapéus e cestas de palha de tucumã, arranjos e crochê. Na

"No ponto de partida do roteiro constituído pela equipe do Ecomuseu encontramos as ruínas de um antigo engenho dos jesuítas, uma construção provavelmente do início do século XVIII".

A piscicultura tem sido importante fonte de renda extra para as comunidades da ilha.

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

A equipe do Ecomuseu acompanha de perto o desenvolvimento da piscicultura na ilha.

frente de sua casa fica o espaço de exposição dos trabalhos e acolhida aos visitantes, que podem aproveitar de uma sombra amiga durante o percurso da trilha sob o sol amazônico.

O Sr. Justo, um mestre artesão ceramista de longa data, veio para a ilha há pouco tempo, deixando histórias no distrito de Icoaraci, no bairro de Paracuri, famoso por ser um bairro formado por dezenas de famílias que mantêm a tradição da cerâmica local. Na escola Mestre Raimundo Cardoso, no bairro, podemos encontrar uma homenagem à sua pessoa em uma exposição sobre os mestres ceramistas do bairro. Mestre Justo é especialista em grandes vasos de cerâmica e foi assim que ele ganhou e ganha a vida agora na ilha.

“Essa arte da varinha havia caído no esquecimento, mas começou a ser recuperada. A varinha consiste em uma vara de aproximadamente 1 m, com desenhos entalhados com motivos indígenas de formatos geométricos e com a inscrição de palavras ou frases.”

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Cerâmicas produzidas
por D. Antônia.

"Elaborou-se também um inventário regional das frutas da estação da comunidade (Calendário das Frutas), com o tempo de floração e do amadurecimento do fruto, desenvolvido em parceria com professores, alunos e as comunidades".

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

O forno para a produção de cerâmicas de D. Antônia foi planejado e construído com o apoio do Ecomuseu da Amazônia.

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Mapa do Roteiro do Patrimônio da ilha de Cotijuba elaborado pelo Ecomuseu da Amazônia.

"Na comunidade do Castanhal do Mari-Mari um dos focos de atuação foi o apoio ao grupo local de carimbó "Filhos da Terra".

No roteiro ainda é possível visitar uma casa de farinha típica da Amazônia em plena atividade. Estamos na casa do Seu Nanã, mestre farinheiro, muito experiente no fazer farinha a partir da mandioca. A feitura da farinha é um processo que dura dias, não pode parar e envolve a família toda. Antigamente era um processo inteiramente manual, mas hoje se pode usar um motor em alguns momentos para acelerar a produção. Mas a colheita e o descascamento da mandioca são ainda manuais e duram horas seguidas. Seu Nanã conhece de longa data o ofício de farinheiro, sua farinha é tida como uma das melhores da região, ele foi convidado pelo Ecomuseu para montar a casa de farinha que se encontra na sede, bem como ministrar algumas aulas práticas para os alunos da Fundação.

No ponto de partida do roteiro constituído pela equipe do Ecomuseu encontramos as ruínas de um antigo engenho dos jesuítas, uma construção provavelmente do início do século XVIII. Os jesuítas estão presentes na região de Belém desde a época da fundação do Colégio de Santo Alexandre, no século XVII, atualmente transformado no Museu de Arte Sacra do Pará. Os jesuítas foram muito ativos no território do antigo estado do Maranhão e Grão-Pará até a época de sua expulsão, em 1759. Era uma prática comum dos jesuítas no seu projeto missionário na ibero-américa constituir redes de residências, colégios e engenhos que pela proximidade proporcionavam mútuo suporte material e espiritual. Eles foram os principais missionários católicos no período colonial na região Amazônica, com um alto grau de autonomia face ao governo local. Tinham uma ampla gama de recursos materiais e controle sobre as populações indígenas

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Ruínas do antigo engenho dos Jesuítas na ilha de Cotijuba.

aos seus cuidados. As ruínas que se encontram em Cotijuba testemunham parte dessa rede de engenhos dos jesuítas espalhados pelos estuários amazônicos. Elas se localizam estrategicamente em uma área de praia sensível às marés. Infelizmente, a expulsão e o trabalho político de apagar os rastros da presença jesuítica negligenciou por centenas de anos o cuidado com a preservação das instalações do engenho que havia na ilha. O que restou testemunha, em sua disposição e medidas elaboradas, como em esboço, o auge de um grande empreendimento colonial de catequização dos ditos gentios.

A ilha de Mosqueiro está localizada na costa oriental do rio Pará, braço sul do rio Amazonas, em frente à baía do Marajó. Está a cerca de 70 km do centro de Belém. O nome "Mosqueiro" é originário da antiga prática do "moqueio" do peixe pelos indígenas. O moqueio é uma técnica de conservação por meio de defumação do pescado e da caça feita em um fumeiro sobre o moquém, um tipo de grade

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Seu Nazareno, líder do grupo de carimbó "Filhos da Terra", da ilha de Mosqueiro.

ou girau de varas espaçadas. A ilha é muito conhecida como um dos principais pontos turísticos da região metropolitana de Belém devido às suas inúmeras praias e é muito procurada para veraneio pelos belenenses. O acesso à ilha por barco é o tradicional meio, mas há também o acesso via uma ponte construída a partir do município de Santa Bárbara do Pará.

O trabalho do Ecomuseu na ilha começou em 2008, nas comunidades do Mari-Mari e Caruaru, a partir das unidades educacionais Castanhal do Mari-Mari e Maria Clemildes, administradas pela Secretaria Municipal de Educação de Belém, envolvendo comunidades, alunos e professores. Desse contato abriu-se um leque de atividades e se fez o resgate da tradição da Varinha do Amor ou Varinha Bordada, é o que nos conta Leila, que trabalhava na escola como professora na época do início da parceria. Ela também é artesã da Varinha do Amor. Mas o que é essa varinha? Nos conta Leila que há muito tempo atrás quando os visitantes chegavam à ilha, no porto da vila as moradoras faziam as varinhas – naquela época a varinha se chamava "varinha bordada" – com dizeres inscritos ("Eu te amo", "Meu

amor", "Eu e Você" etc.) e vendiam como lembrança para eles. Os visitantes compravam para provar que haviam visitado a ilha.

Essa arte da varinha havia caído no esquecimento, mas começou a ser recuperada. A varinha consiste em uma vara de aproximadamente 1 m, com desenhos entalhados com motivos indígenas de formatos geométricos e com a inscrição de palavras ou frases. A vara é confeccionada a partir de uma planta chamada "canela-de-vidro", mas também pode ser feita com morototó ou tapiririca. É preciso andar 3 a 4 km dentro da mata para encontrar a canela-de-vidro, em área sombreada. E é preciso saber escolher, pois não pode ser nem muito verde ou passada do ponto. Os entalhes e inscrições são feitos enquanto ela está ainda verde, com uma lâmina, depois se espera alguns dias ela secar. O resultado é uma vara mais rígida e que dá a impressão que os desenhos foram pintados, mas isso é porque o verde escureceu a um tom muito escuro. Leila confecciona atendendo pedidos e produzindo varinhas de tamanhos menores, inclusive faz modelos para porta-canetas.

Um outro trabalho realizado pelo Ecomuseu junto aos alunos da escola e comunitários das áreas de atuação do programa é o de mapear os patrimônios pertencentes a essas comunidades (biomapas) identificados pela própria comunidade pelo valor que atribuem aos mesmos, os quais passaram a ser elaborados como documentos artísticos a partir de 2011 e que, em síntese, são representações geográficas e artísticas dos territórios (ilhas e distritos), dando ênfase às comunidades atendidas pelo programa. Hoje, o Ecomuseu dispõe de um número significativo desses documentos (acervos) considerados também como modelo diferenciado de inventário participativo, onde o patrimônio comunitário, além de ser valorizado, é também identificado geograficamente, possibilitando com isso sua acessibilidade a visitantes e criando um importante elo com o turismo de base comunitária e outras atividades e ações relevantes. Elaborou-se também um inventário regional das frutas da estação da comunidade (Calendário das Frutas), com o tempo de floração e do amadurecimento do fruto, desenvolvido em parceria com professores, alunos e as comunidades. Além disso, fizeram um trabalho de reflorestamento da área com o plantio de mudas de castanha-do-pará, mogno, marupá,

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Produção de farinha de mandioca no assentamento Paulo Fonteles, na ilha de Mosqueiro.

cedro, sapucaia, jatobá etc. Há uma interação entre o saber local e o conhecimento técnico trazido pelo Ecomuseu nessas ações e em outras, como o uso das ervas medicinais para utilização em chás. Também para a geração de renda a atuação do Ecomuseu na orientação para o início da piscicultura e na organização da coleta do açaí e do uxi e das hortas foi de grande ajuda.

Na comunidade do Castanhal do Mari-Mari um dos focos de atuação foi o apoio ao grupo local de carimbó "Filhos da Terra". Seu Nazareno, líder do grupo, explica que a chegada do Ecomuseu ajudou a organizar o grupo. Aulas de musicalização e oficinas de construção de instrumentos foram dadas para membros do grupo. O grupo se apresentou em vários eventos na ilha e fora, encontrando reconhecimento. A ideia de formar um grupo de carimbó nasceu da paixão de Seu Nazareno pelo carimbó e o desejo de ter um grupo que falasse do cotidiano da vida na ilha. O grupo chegou a ter por volta de 16 membros. Seu Nazareno é fã do Pinduca e de Mestre Verequete e buscou nesse último a inspiração para o grupo seguir na linha do "pau e corda", o carimbó tradicional.

Em outra parte da ilha de Mosqueiro, o Ecomuseu atua em assentamento rural originário da reforma agrária. É o assentamento Paulo Fonteles. No

assentamento, o Ecomuseu tem dado apoio com as hortas, piscicultura e produção de farinha. Mas o que é singular é a produção artesanal de encauchados. O encauchado é um artesanato feito com o látex da seringueira misturado com pó de serragem, o que gera um couro vegetal utilizado para confeccionar diversos produtos como vários tipos de bolsas, pequenos chaveiros, toalhas americanas, calçados etc., é o que nos explica Neuziane, agricultora e artesã de encauchados. Ela explica que a técnica é originária do Acre e foi trazida para o assentamento pelo sindicato dos trabalhadores rurais. Os produtos impressionam pela qualidade e pelas cores adicionadas por pigmentação, como urucum por exemplo. O Ecomuseu apoia a iniciativa dos encauchados por meio de divulgação em eventos, apresentando esse artesanato.

Conhecer o Ecomuseu da Amazônia, suas atividades nas ilhas de Belém, é ser impactado por experiências que vão muito além do que uma típica visita a um museu. Trilhar, navegar, conversar é atitude necessária para se conhecer essas atividades e seus impactos na vida das comunidades parceiras. Envolve aplicar os sentidos e a imaginação, e cada visita nunca é a mesma porque o Ecomuseu e as atividades nas comunidades fluem como as águas dos rios da Amazônia, e cada maré não é igual a outra. ■

Sandro dos Santos Gomes é sociólogo e membro da equipe editorial de *Musas*.

Foto: Sandro Gomes/Acervo Ibram

Neuziane, agricultora e artesã de encauchados produzidos no assentamento Paulo Fonteles, na ilha de Mosqueiro.

> "Conhecer o Ecomuseu da Amazônia, suas atividades nas ilhas de Belém, é ser impactado por experiências que vão muito além do que uma típica visita a um museu. Trilhar, navegar, conversar é atitude necessária para se conhecer essas atividades e seus impactos na vida das comunidades parceiras."

MUSEU VISITADO

ENTREVISTA COM MARIA TEREZINHA

Coordenadora do Ecomuseu da Amazônia

Entrevista concedida na sede do Ibram, em Brasília, em 11 de maio de 2016

Foto: Danilo Brito/Acervo Ibram

Musas: Como se deu sua aproximação com o mundo dos ecomuseus?

Terezinha: Então, nascida em Belém (PA), sou da área da educação. Fiz a graduação na Universidade Federal do Pará (UFPA), no curso de Letras e Pedagogia, e fiz concurso para a prefeitura e para o governo estadual. Inicialmente concursada para o estado e depois para a prefeitura, eu conheci uma senhora, que se chamava Laís Fontoura Aderne[1], que foi desenvolver um trabalho em Belém, no distrito de Icoaraci. Ela criou um projeto para uma escola chamada Liceu Mestre Raimundo Cardoso. A Laís fazia um trabalho social com as pessoas do local daquela escola, ela valorizava o saber e o fazer daquelas pessoas, daquelas comunidades. Então eu fui trabalhar com essa senhora chamada Laís Aderne, isso em 1996. Nessa escola nós fizemos uma pesquisa e descobrimos que havia 600 ceramistas em um bairro desse distrito. Ela achou aquilo um fenômeno sociológico e nós íamos trazer para dentro da escola aquelas pessoas, trazer a cerâmica para dentro da escola, os alunos iam conviver com aquele trabalho. A partir daí a gente começou a trabalhar com a questão social, começamos a contextualizar o trabalho da escola-comunidade, a partir da realidade deles. Essa pessoa já tinha uma experiência, era professora da Universidade de Brasília (UnB), já desenvolvia em algumas cidades de Goiás, como Alexânia, Abadiânia e Santo Antonio do Descoberto. Um desses trabalhos era em um local chamado Olhos d'Água, na cidade de Alexânia, um trabalho social desde 1972, por coincidência no ano que foi criado o termo "ecomuseu". Ela já fazia aquele trabalho com as comunidades visando a questão da sustentabilidade e a melhoria de vida delas. Ela criou a feira de trocas nesse lugar, que era para fazer essa troca do fazer das comunidades com aquilo que a cidade, a área urbana, tinha. Então, em Belém ela foi fazer esse mesmo trabalho e eu me identifiquei muito com ele. Depois ela foi embora, em 1998, e criou no cerrado, em sete municípios, o Ecomuseu do Cerrado. E eu fiquei em contato com ela. Depois eu vim estudar em Brasília, ela me incentivou a estudar, para que então eu voltasse para minha cidade e ajudasse as pessoas de lá, principalmente porque vivo na Amazônia, na área ambiental. Então vim fazer mestrado em Brasília, na Universidade Católica, na área de Planejamento e Gestão Ambiental. Fiz a minha pesquisa, a minha dissertação de mestrado, com enfoque no Ecomuseu do Cerrado. Posteriormente, fiz o doutorado no Pará, na ilha de Cotijuba, já no território do Ecomuseu da Amazônia, em Gestão Integrada de Recursos Naturais, enfocando também uma parte do território do Ecomuseu. E aí nasce minha participação nos ecomuseus, a partir da convivência com a Laís Aderne. Ela retorna em 2005 para Belém, foi chamada novamente para ser consultora, mudou a prefeitura, e ela falou que devíamos retomar aquele trabalho social que tínhamos feito. No mesmo ano, em Belém, ela fez uma palestra para aquelas comunidades com quem tínhamos iniciado um trabalho na década de 1990, e falou da experiência do Ecomuseu do Cerrado. As

---

1. Laís Fontoura Aderne Faria Neves (1937-2007). Mineira, natural de Diamantina, foi artista, arte-educadora e professora da UnB na área de cultura e sociedade, e, como presidente do Instituto Huah do Planalto Central, também idealizadora do Projeto Ecomuseu do Cerrado.

pessoas falaram, "Então Laís, aqui a gente já tem um ecomuseu, porque a gente já faz isso, a gente não tem esse nome, mas o que você está falando que faz lá, a gente faz aqui, então a gente também vai ter um ecomuseu aqui". As comunidades falaram "Nós também teremos ecomuseu". "E como se chamará esse Ecomuseu?". Eles falaram: "Ecomuseu da Amazônia". Inicialmente, a secretária de Educação criticou: "Amazônia é uma coisa muito grande, como é que vocês vão colocar Ecomuseu da Amazônia?". "Não, mas a gente quer Ecomuseu da Amazônia, porque ele vai crescer". E surge então a ideia do Ecomuseu por essa professora, Laís Aderne, que foi criado com ela, a ideia foi dela, nasce essa ideia em 2005. E aí a secretária de Educação perguntou: "Quem vai coordenar esse Ecomuseu? Ninguém sabe o que é Ecomuseu aqui". E aí ela [Laís] falou que tem uma pessoa que está estudando em Brasília, que é daqui, é sua funcionária, se chama Terezinha Resende, quando se formar ela vai voltar para coordenar o Ecomuseu da Amazônia. E aí, quando eu retornei, foi para esse trabalho, em 2007. Então foi quando eu iniciei esse trabalho, essa aproximação.

Musas: Bom, então a partir da sua experiência, que se iniciou em Belém e que se consolidou com seus estudos em Brasília, você se aproximou dessa ideia de ecomuseu. Eu queria entender um pouco mais os detalhes dessa formação do Ecomuseu da Amazônia, as datas, como foi esse processo de constituição do Ecomuseu.

Terezinha: Essa ideia surgiu em 2005, esse trabalho que é desenvolvido no bairro Paracuri, no distrito de Icoaraci, com a criação da escola Mestre Raimundo Cardoso. Foi dentro dessa escola, dessa comunidade, que foi lançada a ideia de criar o ecomuseu, um trabalho comunitário que se chamaria Ecomuseu da Amazônia, junto com essa comunidade de Paracuri, com essa senhora chamada Laís Aderne. No ano seguinte, as articulações continuaram com oficinas. Da ilha de Icoaraci foi para a ilha de Cotijuba, porque a gente já tinha iniciado esses trabalhos na ilha de Cotijuba na década de 1990. Então nós começamos a retomar os trabalhos e fazer a pesquisa: o que aquela comunidade fazia, o que ela gostaria de retornar, o que ela estava fazendo. Sempre a partir do fazer delas e valorizando sempre aquilo que elas gostariam de fazer. Nunca a gente levou nenhuma imposição. Então vai para Cotijuba. Aí as pessoas começaram a saber, através de notícias desse trabalho que estava se desenvolvendo. Então outra ilha, chamada Mosqueiro, que fica a 70 km de Belém, chamou para que fôssemos lá desenvolver os trabalhos de oficinas. Nesse momento já se tinha a ideia de ecomuseu, a gente já vinha aos poucos articulando com o governo e com o município. E essa comunidade chamando e a gente indo para lá, dando apoio nas organizações sociais, na formação de organizações sociais, no fazer delas, nas oficinas, nas questões ambientais, nas hortas, na pesquisa cultural, na questão das danças locais, no carimbó, em música... Elas faziam composição de músicas. Tinha também a questão de trilhas, as comunidades queriam fazer oficinas de trilhas, cursos de acolhimento... Questões sociais de geração de renda. Em 2005 e 2006 ficamos fazendo essas articulações. Em 2007, nós resolvemos que lançaríamos essa ideia para a sociedade de Belém,

porque já tínhamos nesse ano a comunidade da outra ilha, chamada de Caratateua, conhecida como Outeiro. Então nós já tínhamos esses quatro locais: distrito de Icoaraci (bairro de Paracuri), ilha de Cotijuba, ilha de Mosqueiro, ilha de Caratateua. Nós resolvemos com as comunidades lançar e chamar pessoas para falar desses trabalhos sociocomunitários, pessoas de fora, de outros estados, e local, de nossas comunidades locais. E fizemos um evento de três dias, entre 8 e 10 de junho de 2007, em uma universidade em Belém, no Instituto de Estudos Superiores da Amazônia (Iesam), que nos cedeu o espaço. Chamamos outros profissionais da área que tivessem essa experiência, e reunimos e lançamos esse nome de Ecomuseu da Amazônia, com a participação das quatro comunidades e com a presença de várias instituições locais que tinham afinidade com aquele trabalho que estava surgindo: Universidade Federal do Pará, Museu Emílio Goeldi, as secretarias de Educação, Cultura, Meio Ambiente. Então convidamos as diversas instituições locais e pessoas de fora, por exemplo, entre os mais conhecidos, o Mário Chagas, a Odalice Priost, a Yara Mattos e o Hugues de Varine, que fez a abertura oficial por webcam lá da França. Durante o primeiro semestre de 2007 a gente vinha fazendo essa articulação. A professora Laís, que havia dado a ideia, estava doente desde 2004, com câncer. Quando foi 12 de maio de 2007, ela faleceu. Estava

"Então nós começamos a retomar os trabalhos e fazer a pesquisa: o que aquela comunidade fazia, o que ela gostaria de retornar, o que ela estava fazendo. Sempre a partir do fazer delas e valorizando sempre aquilo que elas gostariam de fazer. Nunca a gente levou nenhuma imposição."

Foto: Roberto Senna/Acervo Ecomuseu da Amazônia

Floricultura, uma oficina sobre arranjos florais realizada por um técnico da Fundação Escola Bosque aos comunitários da ilha de Cotijuba.

"A primeira fase desse projeto foi uma construção coletiva, com objetivos, com missão, com prioridades, o que elas gostariam que nós trabalhássemos nesse ecomuseu".

A equipe do Ecomuseu (eixo Meio Ambiente) ministrando uma oficina sobre produção de mudas aos alunos das séries iniciais da Unidade Pedagógica Maria Clemildes. Comunidade do Caruaru – ilha de Mosqueiro.

Foto: Bruna/Acervo Ecomuseu da Amazônia

há pouco tempo do lançamento oficial do Ecomuseu da Amazônia. Eu trabalhava com ela, era um tipo de assessora. Eu falava que nós tínhamos de adiar essa oficialização até ela melhorar, mas ela dizia que não, que eu tinha que dar seguimento a esse trabalho, então deixamos a data e infelizmente ela faleceu. Ela delineou as seis primeiras páginas do projeto (o que é um ecomuseu, conceituação etc.), e me apresentou a todas essas pessoas, que tinham envolvimento com trabalho comunitário, museologia social. Ela tinha falado que era preciso convidar essas pessoas, "Você vai precisar dessas pessoas". E quando a Laís faleceu elas foram todas a Belém, como uma homenagem a Laís, e ficaram três dias lá. Construímos o projeto do Ecomuseu da Amazonia com essa comunidade, com esses profissionais. A primeira fase desse projeto foi uma construção coletiva, com objetivos, com missão, com prioridades, o que elas gostariam que nós trabalhássemos nesse ecomuseu. Então vai nascendo a equipe do ecomuseu, mas nesse tempo era só eu e outra pessoa. E nós fomos e somos até hoje uma espécie de facilitadores. Existe uma comunidade necessitada que pediu esse trabalho, e existem os profissionais que ajudam, que são facilitadores nesse processo.

Musas: A senhora citou agora nesse processo de formação do ecomuseu quatro localidades. Nós gostaríamos de saber hoje, geograficamente, quais são as áreas de atuação do Ecomuseu da Amazônia.

Terezinha: Hoje nós continuamos com essas quatro comunidades. São três ilhas e um distrito, todos localizados no município de Belém. Desse período

Foto: Acervo Ecomuseu da Amazônia

Oficina de meio ambiente para séries iniciais do Ensino Básico, ministrada por técnicos do Ecomuseu da Amazônia na Comunidade Caruaru – ilha de Mosqueiro.

de 2007 até agora, nós já fizemos trabalhos em outras ilhas, mas não fazemos um trabalho efetivo de todos os dias, porque nós temos muitas dificuldades de transporte. Já fizemos em outras ilhas, como ilha de Jutuba, Paquetá, ilha Longa, algumas outras ilhas. Belém tem em seu entorno cerca de 39 ilhas. Então, já fizemos o trabalho em algumas ilhas, mas o trabalho hoje mesmo tem um caráter mais efetivo na ilha de Cotijuba e na ilha de Caratateua. A sede fica na ilha de Caratateua, dentro da Fundação Escola Bosque. Na ilha de Mosqueiro o trabalho evoluiu muito, mas, nesses dois últimos anos, estamos indo lá, mas não constantemente como íamos, devido a questões políticas que ocorreram no local. Mas não abandonamos. A gente vai no Icoaraci, há um acompanhamento do trabalho que era feito. Houve uma quebra nesse trabalho, mas não parou completamente. Então Caratateua e Cotijuba continuam muito bem e nessas outras o trabalho não é tão contínuo. O que observo é que o que foi feito teve continuidade pela própria comunidade. Hoje vamos lá para acompanhar muitos deles, mas até que não necessitam muito mais de nossa presença contínua. E eu também fico muito feliz, pois

Foto: Acervo Ecomuseu da Amazônia

1ª Feira do Peixe Vivo – ilha de Cotijuba.

esse era o objetivo do trabalho: que as comunidades tenham sua autonomia, seu empoderamento, sua independência. Que elas caminhem, pois temos que acompanhar outras que precisam da gente.

Musas: Como é esse trabalho de coordenar o Ecomuseu? E como que a sua formação acadêmica e sua experiência anterior têm ajudado nisso?

Terezinha: Isso também é muito importante. Eu já fui professora muitos anos, diretora de escola. E justamente quando fui diretora de escola, já com a experiência após conhecer a professora Laís, comecei com esse trabalho social, vendo que o trabalho não ficava dentro de uma instituição, mas que tinha que ir para seu contexto. Então minha experiência começou na realidade como diretora de escola, quando comecei a observar que a gente não pode ficar trancada dentro de uma instituição. A gente tem que interagir com seu entorno. E isso eu levei para o Ecomuseu, quando eu comecei a coordenar, quando fiquei responsável pela continuidade da criação do projeto. Então, como coordenar isso e colocar para as pessoas que a gente quer uma construção participativa, coletiva, de que todos fizessem parte? É muito difícil porque a nossa sociedade, nós, culturalmente, a gente sempre teve um chefe, então a gente espera sempre de alguém alguma coisa. E nós criamos esse Ecomuseu, tão diferenciado, com o poder público, porque nós somos funcionários públicos, mais as comunidades. Como nós faríamos essa gestão de forma que todos participassem? Eu comecei a pensar qual a experiência dessas pessoas todas, experiência de quem já vinha há muitos anos na área. Eu tenho uma relação muito boa com todas elas, e tinha minhas dúvidas e perguntava. Então eu falava com as pessoas que iam para o Ecomuseu que nós temos que valorizar a comunidade, a sabedoria, o conhecimento é delas e nós temos que sempre buscar o que elas sabem e querem fazer. Aí começamos a criar o projeto inicial, a prioridade da comunidade... E dentro desse projeto nós criamos um programa de capacitação. E comecei a pedir funcionários, porque eu não podia fazer tudo sozinha. E fomos conseguindo profissionais de diversas áreas: engenheiro ambiental, engenheiro florestal, agrônomo, arte educador, oficineiro, pedagogo, turismólogo. Chegamos num momento em que tínhamos uma equipe de dez pessoas de diversas áreas. E aí nós fomos criando os eixos temáticos, porque a gente criou uma metodologia dos eixos: Eixo Cultura, Eixo Meio Ambiente, Turismo de Base Comunitária e Cidadania. E esses profissionais iam se organizando por eixo, pela própria formação de cada um, porque estava complicando a cabeça das pessoas: "Eu sou engenheiro florestal, não sou da parte da cultura, não entendo de carimbó, Terezinha!". Aí começamos a dividir. E o programa de capacitação foi sendo delineado a partir da metodologia do projeto do Ecomuseu da Amazônia. Então, através do programa de capacitação nós temos a parte teórica e a parte prática. Por exemplo, o agrônomo que vai trabalhar com a comunidade no plantar da mandioca para fazer a farinha não só vai dizer "Planta assim". Ele primeiro dá um momento teórico, conversa com a comunidade e depois o plantar e acompanha. As comunidades sabem fazer

isso, mas a gente tem que otimizar. Por exemplo, para ver o espaço, elas não têm aquela outra noção de espaço – "Quantos pés eu posso plantar nesse espaço aqui?" –, o tipo de solo para melhorar a produção delas. Então a gente entra nessa parte aí. Plantar elas sabem plantar, elas fazem isso a vida toda, mas a gente pode otimizar e melhorar o trabalho delas. Então criamos os eixos temáticos e a partir desses eixos vai a equipe. Nos reunimos toda segunda-feira para a gente projetar a semana. E nessa programação da semana a gente faz a avaliação da semana anterior e faz o planejamento da semana seguinte. E dentro disso a gente tem a metodologia do projeto, o programa de capacitação, os eixos temáticos, e depois o cronograma de trabalho e a agenda semanal. Duas vezes no ano a gente se reúne com as comunidades: no final do ano, para avaliar o que foi feito durante o ano, e no início do ano, para a gente planejar o que ficou daquela avalição toda, o que vai continuar e o que não vai continuar. A gente tem uma reunião com as comunidades, as lideranças, principalmente quando todos não podem ir. Então cada local desse tem uma representação, tem os líderes que foram capacitados, surgiram e a gente fez a busca e a capacitação deles, que se reúnem mensalmente, para entre eles planejarem a ação deles e ver o apoio que a gente vem dando, porque não podemos estar todos os dias. Dentro de cinco dias, um dia a gente fica na cidade, três dias a gente vai para as comunidades e um dia a gente fica para sistematizar aquilo que se trabalhou. Então nesses três dias a gente divide: um dia vai o turismólogo para uma comunidade, no outro dia vai o engenheiro agrônomo para outra. Dependendo, se for uma ação maior, vai todo mundo para aquele local naquele dia. Isso varia muito da realidade de cada um. E a nossa questão geográfica é muito difícil, porque esses locais são em Belém, mas não são próximos. Em um dia você só vai em um, não pode ir em mais de um. Mosqueiro são 70 km de carro. Aí você tem que ir cedo, cinco horas da manhã, porque você tem que pegar um barco às sete da manhã, porque a comunidade não fica na área urbana de Mosqueiro, ela fica na área rural. Você pega um barco e ainda faz uma trilha até chegar na comunidade. Na ilha de Cotijuba você pega um barco de 45 minutos a 50 minutos, depois pega um bondinho, uma moto ou uma charrete, e ainda leva 45 minutos de viagem para chegar na comunidade. Se você tiver um barco chega direto lá. Então são locais de difícil acesso, que a gente não tem a internet, em alguns lugares não pega nem telefone. Então são locais assim, em que as pessoas nos procuraram e dizem "Eu queria falar e não consegui porque gente não tem condição de falar sempre". Essa gestão se faz mais ou menos assim, existe essa reunião com a comunidade, a equipe se reúne toda

"Na ilha de Cotijuba você pega um barco de 45 minutos a 50 minutos, depois pega um bondinho, uma moto ou uma charrete, e ainda leva 45 minutos de viagem para chegar na comunidade. Se você tiver um barco chega direto lá".

semana, para que todo mundo tenha voz, para que todo mundo fale, para que todo mundo dê sugestão. Essa coordenação a gente trabalha sempre assim, todos têm que saber de tudo para que não haja... Para que a coordenadora, quando se afaste, todo mundo sabe o que tem de fazer, é uma obrigação de cada um de nós. Para não dizer: "Fulano saiu e eu não sei o que vou fazer!". Por quê? Porque a equipe reflete na comunidade. Se a gente diz que a comunidade tem que ser independente, tem que ser autônoma, tem que ser coesa, ela tem que se unir, elas têm que trabalhar unidas no coletivo, a nossa equipe também tem que ter essa visão de trabalhar de forma coletiva, unida em benefício comum, que são as comunidades. O objetivo é atender essas comunidades. E tem também uma coisa interessante, que não sei se cabe aqui agora falar. Quando a gente criou o Ecomuseu, nós pensamos que íamos trabalhar somente com alunos, com escola, porque ele surge de uma secretaria de Educação, que foi a secretária de Educação que deu o apoio. Quando eu fiz o mestrado e fui pedir para fazer o doutorado, ela falou: "Você volta para o doutorado, mas você vai fazer aqui, eu vou te dar todo apoio aqui para você ir para Brasília quando você precisar (eu já havia feito as disciplinas), mas aí eu quero que você desenvolva esse projeto aqui, porque eu achei muito interessante para as comunidades do Ecomuseu". E quando a gente retorna, tivemos certa dificuldade em trabalhar com os professores, eles achavam que era mais um trabalho para eles, e as comunidades abraçaram porque elas queriam melhorar de vida, e os professores rejeitaram um pouco, principalmente os da Fundação Escola Bosque, onde nós estávamos

Foto: Acervo Ecomuseu da Amazônia

Oficina de Cerâmica, Projeto Saberes e Fazeres, ministrada aos comunitários por um Mestre de Cerâmica da ilha de Caratateua, em parceria com o Banco da Amazônia.

Foto: Acervo Ecomuseu da Amazônia

Grupo de Carimbó Portal da Melhor Idade, apresentação para uma rede de TV para realização de um vídeo.

inseridos. Primeiro a gente nasceu no Liceu Mestre Raimundo Cardoso, em Icoaraci. Depois, em 2008, passamos para a Fundação Escola Bosque. Por que a gente foi para lá? Porque lá tinha mais o perfil do Ecomuseu, uma fundação que tinha um trabalho comunitário. Então, lá dentro da Fundação tem uma escola, e a gente pensou que íamos ter um trabalho muito próximo com os alunos e os professores, mas não foi assim uma aceitação imediata, mas as comunidades queriam e essas comunidades elas queriam melhorar renda, geração de renda, embora a gente tenha um estado muito rico e seja Belém, existe uma carência muito grande de renda, de geração de renda, as pessoas não têm emprego, não têm uma renda fixa, então elas queriam gerar renda, melhorar de vida, algumas comunidades. Outras comunidades, quando a gente criou um grupo de senhoras da melhor idade, eram 60 pessoas, estas não queriam renda, elas queriam dançar, elas pesquisavam (como coloquei para você: teoria e prática, não só prática, nós não vamos só dançar, nós não somos um local de evento). Aí nós começamos a colocá-las para pesquisar o que era o carimbó, como ele surgiu, e isso foi ótimo, e elas fizeram uma pesquisa muito boa. Então elas queriam era qualidade de vida, aquilo para elas era qualidade de vida. Outros queriam era gerar renda, outros queriam... Dentro dessa população toda você tem desde o analfabeto até aquela pessoa que tem um curso superior, por isso a gente tem de ser muito criativo na hora de montar o programa, porque você vai trabalhar com alguém que já tem o curso superior e com pessoas que mal sabem escrever, isso no programa de capacitação, entendeu? Então foi

Estande de exposição "Funbosque/Ecomuseu" no Hangar – Centro de Convenções em Belém, apresentando as produções culturais das comunidades.

Foto:Terezinha Resende/ Acervo Ecomuseu da Amazônia

pendendo mais para as comunidades. Então em uma ilha chamada Mosqueiro foi que houve aceitação com os alunos. Lá nós temos oficinas, nós temos hortas com eles, nós trabalhamos as questões das essências florestais, a produção de mudas e a própria cultura, o carimbó nessa escola, por exemplo. De 2012 para cá começou a haver uma aceitação maior, hoje existe já uma interação com eles, mas demorou muito. Então a gente tem mais um trabalho com as comunidades do que com os alunos. Pela questão da intransigência dos professores. Os alunos queriam, mas os professores achavam que era mais trabalho. E hoje já pensam diferente, já tem uma frequência melhor da educação. Então nós estávamos falando da coordenação. Essa coordenação eu vejo hoje que ela caminhou bastante no sentido do coletivo, mas ainda é difícil. É difícil porque nós temos também na equipe uma mudança muito contínua de funcionários, porque no Ecomuseu nós temos muitos contratados, aí muda a gestão, mudam os contratados, as pessoas já estão capacitadas, aí você tira aquele profissional, põe um outro que não tem nada a ver, não sabe, às vezes não tem nem mesmo o perfil, não consegue se adaptar a esse tipo de trabalho, porque eles acham que é um trabalho cansativo, que nós não temos nenhum tipo de ganho a mais. Por exemplo, se você trabalhar dentro da Fundação você ganha aquilo, se você sair para as comunidades ganha a mesma coisa, então as pessoas falam "Por que eu vou me cansar a ir lá longe, para aquele lugar lá e ganhar a mesma coisa?". Então você tem todo um trabalho de capacitação, formação, sensibilização, de explicar para a pessoa como é o trabalho do Ecomuseu para que a pessoa que vai trabalhar com a gente, ela tem que gostar daquilo mesmo, ela não tem que ir pelo salário, ela tem que ir pelo amor àquele tipo de trabalho, porque senão não consegue desenvolver, porque são coisas assim difíceis para elas aceitarem. A gente que gosta, que ama aquele trabalho, a gente faz e nem sente, não vê como um trabalho a mais, a gente vê com prazer. Cada realização das comunidades a gente vê como um prazer. Eu acredito que a coordenação, ela vem evoluindo, ela vem caminhando, e está chegando naquilo que a gente espera e pensa, que é essas pessoas agirem com a gente ou sem a gente, coletivamente para o bem de todos, assim, sempre pensando no bem de todos. É isso que a gente vem tentando fazer.

Musas: Esclareça melhor essa relação entre o Ecomuseu e a Fundação Escola Bosque.

Terezinha: Essa senhora Laís Aderne foi contratada como consultora da prefeitura para criar um Liceu. Ela criou o Liceu em 2005, e essa ideia, a sementinha do Ecomuseu, nasce ali. Em 2007, quando foi oficializado, ele ainda ficou lá. Então a professora Laís falou com a secretária de Educação sobre o Ecomuseu de Brasília, e que lá [Belém] teria também esse nome [Ecomuseu], porque a comunidade havia escolhido esse nome e já vinha se fazendo esse trabalho comunitário. A secretária valorizou muito isso, mas só que dentro da própria secretaria de Educação havia a fundação, que são coisas diferentes. A secretária viu que o Ecomuseu, com essa questão de meio ambiente, de geração de renda, de cultura, não tinha como ficar dentro da secretaria de Educação, a secretaria era mais voltada para a educação formal.

> *"Cada profissional do Ecomuseu é obrigado a fazer uma pesquisa. Quando chega no Ecomuseu, eu falo que ele tem que conhecer todas as nossas áreas. Dentro da formação dele, dentro da metodologia do projeto ele tem que dizer em que ele pode contribuir".*

E ela falou "tem a Fundação Escola Bosque, que é uma fundação que é autônoma, ela não é ligada à secretaria, mas diretamente à prefeitura de Belém, que foi criada na ilha de Caratateua, então o Ecomuseu deveria ir para lá, para essa Fundação, porque lá ele teria um espaço". Então eu, enquanto funcionária da secretaria de Educação, fui transferida para a Fundação. Como é a Fundação Escola Bosque? Ela é uma fundação de referência ambiental, tem um presidente e tem coordenações. Ela tem uma Coordenação de Desenvolvimento Comunitário, uma Coordenação Administrativa, uma Coordenação Pedagógica e outra de Planejamento. Dentro da Coordenação de Desenvolvimento Comunitário cabia o Ecomuseu da Amazônia, porque ele trabalhava com as comunidades e com as questões ambientais, sociais, a parte cultural. Essas demandas surgiram das próprias comunidades. Não fomos nós que chegamos nas comunidades e dizemos "Nós queremos trabalhar com turismo, com cultura". Foram as demandas das comunidades que caminharam para isso. Então o Ecomuseu passou para lá e ficou dentro dessa Coordenação Comunitária, da qual fui coordenadora por algum tempo e do Ecomuseu. Nas gestões seguintes, eles separaram a Coordenação Comunitária do Ecomuseu, então eu fiquei com o Ecomuseu. Desde o início eu venho com o Ecomuseu. E ele até hoje está dentro dessa fundação, tem um espaço, foi adquirido. A fundação fica num bosque de 12 hectares, então foi adquirido mais um espaço, duas casas pequenas na parte de trás e tem acesso por dentro ao Ecomuseu da Amazônia, que foi integrado à fundação. Então o Ecomuseu faz parte da fundação. Não temos CNPJ, o Ecomuseu não tem uma personalidade jurídica, nós usamos o da Fundação. Então quando a gente se inscreve em editais é pela Fundação.

Musas: A senhora citou alguns perfis de profissionais que atuam no Ecomuseu, como da área do turismo e da engenharia ambiental. Quais outros perfis de profissionais atuam no Ecomuseu da Amazônia?

Terezinha: Hoje nós temos agrônomo, turismólogo. Perdemos o engenheiro florestal e o ambiental. Temos um arte educador, que trabalha a parte da cultura. Temos uma pedagoga, eu também sou pedagoga e tenho

mestrado e doutorado na área ambiental. Mas nós precisaríamos de outros profissionais. Eu vou falar um pouco dos eixos, o que faz cada eixo temático...

Musas: Aproveitando que a senhora vai falar da questão dos eixos temáticos, nós gostaríamos de saber da importância dos inventários para a execução das ações do Ecomuseu nas microrregiões que o compõem.

Terezinha: Então, continuando ainda com a questão dos profissionais, a gente vê que precisaria muito de antropólogo na equipe. O próprio museólogo também, a gente não tem e nunca teve. Seria bom se tivéssemos também biólogos, porque nós estamos na Amazônia. Seriam pessoas que contribuiriam muito. Mas nós não trabalhamos só com a nossa equipe, a gente tem as parcerias locais. Os parceiros da Universidade Federal do Pará, o pessoal do curso de museologia é nosso parceiro. Nós temos parceria com o pessoal de turismo também. Nós temos também com o Museu Goeldi, com a secretaria de Cultura e com a secretaria de Meio Ambiente. Quando a gente não tem o profissional dentro de nossa equipe – e dentro da própria comunidade, pois a comunidade tem profissionais que também contribuem muito –, nós vamos com essas instituições parceiras para podermos responder a uma demanda. Dentro da própria Fundação Escola Bosque nós temos muitos profissionais, a gente tem mais de 100 professores. Porque a Fundação atua na ilha, ela tem cerca de 2.200 alunos na ilha de Caratateua e tem nas outras ilhas – Cotijuba, Jutuba e Paquetá – seis unidades educacionais. E esses profissionais são concursados e vão para essas ilhas. Nós temos um dos profissionais da Fundação que compõe o nosso quadro que também faz parte do Ecomuseu. É um engenheiro de pesca. Então como é que funcionam os eixos? No eixo Cultura – o inventário está dentro do eixo Cultura – nós temos as pesquisas etnográficas, porque a gente não é só prática. Cada profissional do Ecomuseu é obrigado a fazer uma pesquisa. Quando chega no Ecomuseu, eu falo que ele tem que conhecer todas as nossas áreas. Dentro da formação dele, dentro da metodologia do projeto ele tem que dizer em que ele pode contribuir. Ele que diz, a partir da demanda: "A minha formação, sou arte educador, então eu quero, dentro dessas diversas ações aqui, eu gostaria de contribuir com essa". Para você não impor para o próprio funcionário um trabalho que tenha dificuldade de desenvolver. Então "Escolha aquilo que você tem mais domínio e que haja uma demanda e faça". Dentro do eixo Cultura, por exemplo a gente tem a questão do inventário. Nós temos as pesquisas das danças locais, as pesquisas etnográficas. Eu digo que o eixo Cultura é o primeiro, é de grande importância, porque dali surgem os outros. Tivemos alguns profissionais nesse eixo. Quando eu estudei a questão do planejamento, o professor falava assim: "Você vai coordenar uma equipe, você tem de saber de tudo um pouco". Mas eu falava: "Eu não entendo nada de engenharia ambiental, como é que eu vou trabalhar com o engenheiro, como eu vou orientar ele a fazer isso?". "Você vai ter que saber o básico", dizia ele. Isso realmente acontece. Chegou o arte educador e eu falei: "Nós queríamos fazer um inventário, uma questão de diagnóstico (primeiro chamaríamos de

diagnóstico) de uma comunidade. Eu gostaria que o pessoal olhasse no mapa e soubesse o que tem naquela comunidade". Eu sabia o que eu queria e que aquela comunidade necessitava para a gente ver também. Mas a gente não sabia como fazer! "Então você é da área, dessa área aí de cultura, vamos ver se você consegue fazer". Aí ele foi comprando a ideia, ele foi entendendo e aí foi criando. Eu falei que era um mapa vivo, que você pegasse aquele mapa comum e ao mesmo tempo você via o patrimônio, o que aquela comunidade fazia, o que tinha ali. Ele foi fazendo e hoje esse trabalho está bem adiantado. Ele criou os biomapas. O nome dele é Vinícius. Ele passou agora no mestrado e vai desenvolver esse trabalho sobre o Ecomuseu no mestrado. Nós fazíamos um diagnóstico rápido participativo. Esse nome começou assim. Nós íamos para a comunidade, levávamos um papel grande, papel 40 kg, a comunidade reunia aqueles grupos e elas sinalizavam o seu patrimônio ali. A gente levava o mapa comum e aí elas faziam, e depois a gente colocava dentro do mapa. Perguntávamos: "Isso fica mais ou menos aonde?". Elas iam dizendo "Aqui tinha a casa de não sei quem", "Aqui tinha o igarapé de não sei quem", "Aqui tem a plantação de mandioca", "Aqui a gente pesca", "Aqui pega camarão". Eles apontavam tudo naquele papel. E ele, esse profissional, colocava dentro do mapa, localizava no mapa. E depois a gente voltava para a comunidade: "É aqui mesmo? É aqui que fazia?". Ele fazia e a gente voltava. Assim a gente começou a chamar de diagnóstico, e depois, com o acréscimo do mapa, a gente começou a chamar de biomapa, um mapa vivo dessa comunidade. E isso a gente foi melhorando. E quando a gente fazia isso, surgia o pescador, a pessoa que trabalhava com pesca, a pessoa que plantava. Aí nós fomos fazendo outras pesquisas a partir dessa. Por exemplo, o que trabalhava com a construção de barcos artesanais. Fizemos uma pesquisa desde o fazer, como o pescador começou a fazer esse barco. Fizemos uma exposição, a gente tem essa pesquisa. Surgiu o pessoal do carimbó, que gostava de dançar e compunha música do carimbó. Fizemos essa pesquisa também. E há aquele pessoal que era da agricultura, que queria plantar, que queria pescar peixe, mas a pesca estava difícil e aí não pescava. Mas a gente tem a condição de criar o peixe. Então chama o engenheiro de pesca, orienta como fazer e passamos a criar peixe, criar camarão com as comunidades. Precisava de licença ambiental. Vai na secretaria de Meio Ambiente, traz o profissional de lá e pergunta: "Como a gente vai fazer a licença ambiental?". Então, a partir do inventário, desse diagnóstico inicial – primeiro diagnóstico, depois inventário – você identifica as demandas daquela comunidade, que são essas pessoas. E a partir dali você vai fazendo as outras ações. E aí vem o meio ambiente com a criação do peixe, vem a horta, quem quer fazer horta, vem a produção de muda, as espécies que estão em extinção. Vem, por exemplo, uma produção de mudas para a gente tentar fazer com que essa espécie não desapareça. E às vezes tem uma árvore só lá no quintal de não sei de quem, tem o tempo da semente para a gente tirar dali mesmo, e se não consegue vai na Embrapa pedir mais sementes. O turismo! Esses locais que eu estou falando são locais bonitos, de praia, de muita praia, de muito fruto. "Então vocês podiam receber as

pessoas para melhorar a renda de vocês". Tínhamos que ter uma trilha e precisávamos do turismólogo. Vai o turismólogo dar o curso de acolhimento, em alguns lugares deu até de língua estrangeira – a gente conseguiu uma pessoa da equipe que sabia inglês. Nem tudo que a comunidade precisa a gente atende, mas outras a gente consegue. Nós temos hoje dois roteiros: roteiro patrimonial de visitação e o roteiro de memória. Então nesses roteiros as comunidades recebem os visitantes. Se vocês forem com um grupo as comunidades recebem, mas você tem que avisar antes, porque elas não têm estrutura. Você pode tomar café em uma comunidade, almoçar com outra, e elas mesmas preparam e vendem esses alimentos. A gente já fez curso de alimentação, a gente tem que trabalhar com a alimentação alternativa, porque é o que elas têm lá, têm que aproveitar o que elas sabem fazer. A gente vai inventando. Fizemos oficina, em tempo de Páscoa, de ovos com recheio de cupuaçu, bacuri. Aí a outra faz o chocolate caseiro, a outra faz a embalagem de cerâmica. E assim você faz ovo de cerâmica e cada um ganha um pouco: a que faz o ovo, a que faz o chocolate e a que faz o recheio. E a cerâmica também em Cotijuba não fazia. Nós pesquisamos a argila, tínhamos argila de boa qualidade. Então passaram a fazer e tem famílias que estão vivendo da venda de cerâmica desde 2007. Essa foi uma das primeiras oficinas da gente. No eixo Cidadania nós fomos criando alguns eventos. Por exemplo, tem um evento chamado "Pôr do sol cultural", que era em Icoaraci e depois foi para a ilha de Caratateua. Nesse evento as pessoas cantam, declamam poesia e tudo, e tem o grupo de carimbó da terceira idade. Nesses trabalhos, a gente entende que está fazendo inclusão, assim como na criação do peixe. Teve comunidade que criou e já tirou cerca de 600 kg de peixe. Ela já vendeu, vende e melhora a questão da renda, melhora a qualidade de vida. Hoje nós estamos com três locais que criam peixe na ilha de Cotijuba, na ilha de Mosqueiro com mais três locais. Tem também a questão da horta no local que se desmatava para fazer carvão. Tem o depoimento da pessoa que diz assim para a gente, após falarmos da importância de manter as árvores em pé: "Ah, a senhora está falando bonito, mas do que vou sustentar minha família?". Eu falei: "É um equívoco, se vai cortar tudo, vai acabar e vai sustentar como depois?". Aí

"E a cerâmica também em Cotijuba não fazia. Nós pesquisamos a argila, tínhamos argila de boa qualidade. Então passaram a fazer e tem famílias que estão vivendo da venda de cerâmica desde 2007".

essa pessoa pegou aquela área que já tinha desmatado e passou a trabalhar com horta. E um dia eu voltei lá. E ele falou: "Professora, isso aqui está tudo vendido. A pessoa vem aqui e compra". E eu perguntei: "Vendeu por quanto?". E ele responde que foi R$ 100,00, R$ 200,00 e que daqui a quinze dias o comprador vem buscar. Está vendo só? Mudanças de vida. É pouco assim, sabe. É trabalho muito lento, até porque a gente não tem recurso para fazer aquela coisa, mas dentro disso vamos levando.

"E esse projeto é importante porque você, ao visitar o Ecomuseu, vai conhecer um pouco das comunidades, do que a gente faz. O objetivo é que você vá ao Ecomuseu e conheça um pouco do que é feito na comunidade (...)".

Musas: Quais seriam os principais projetos desenvolvidos pelo Ecomuseu da Amazônia?

Terezinha: Bom, nesse momento nós continuamos com a questão do inventário, porque ele é contínuo, e a gente vem tentando melhorar essa questão dos biomapas, de ter esse perfil das comunidades. Esse eu acho que é um dos mais importantes. Temos a questão da produção das gerações de renda. A gente está com a criação de peixe, que é um projeto muito importante. Recentemente foram colocados os alevinos para uma nova etapa, foram colocados em três comunidades. Daqui a mais ou menos seis a oito meses teremos a produção do peixe. Estamos também com um projeto de sustentabilidade alimentar com a Fundação Alphaville, aquela fundação que constrói condomínios no Brasil. Eles chegaram há uns dois anos atrás na ilha e construíram um condomínio. Na ocasião fomos lá perguntar como eles pensavam em se relacionar com aquela comunidade, como eles poderiam contribuir com aquela comunidade. Eu falei "Vocês estão construindo aqui tipo uma ilha, vocês vão entrar e sair, mas precisam interagir com a comunidade aqui". Devido à insistência, a gente conseguiu, depois de tantas conversas, um pequeno recurso de R$ 20.000,00, e a gente conseguiu atender vinte famílias. Esse recurso está atendendo a horta e a criação de pintos. O projeto vai fornecer o galinheiro e o material para a horta. Desde janeiro, essa comunidade vem recebendo a parte teórica. Uma vez por semana o engenheiro agrônomo vai à comunidade e dá essa orientação para eles. É um projeto muito importante porque também gera renda para eles. É em uma comunidade chamada Curuperé, muito pobre. Não tinham nada, era um assentamento e estavam lá meio que

esquecidos. Nós já trabalhávamos lá há algum tempo, mas sem recursos. Essa ida do projeto para lá está chamando outros parceiros. Está chegando a questão da energia para eles, a estrada que abriram. Já tem uma melhoria de vida. Esse é um projeto que eu acho de muita importância nesse momento. Eu passei um ano fora com tratamento de saúde. Quando retornei, achei que deveria dar uma reorganizada no espaço do Ecomuseu. Nós tínhamos ganho um edital do Ibram que era para comprar materiais para esse espaço. Compramos um forno de cerâmica, que ainda não foi instalado, porque faltava organizar o espaço para recebê-lo. Esse projeto eu considero importante nesse retorno. Tem um espaço grande, é uma revitalização, uma reorganização desse espaço, que estava um pouco parado. Estamos instalando já o forno, vamos ter oficina de cerâmica. Nesse projeto do Alphaville, temos esses quintais produtivos que se chamam "Sustentabilidade Alimentar e Quintais Produtivos". Vamos também fazer um quintal produtivo nessa área do Ecomuseu. Vai voltar a oficina de alimentação alternativa, que estava parada. Temos casa de farinha construída no espaço do Ecomuseu, dentro da Fundação. A gente já faz a farinha umas duas vezes, é um grande evento, muito legal, reúne muita gente. E esse projeto é importante porque você, ao visitar o Ecomuseu, vai conhecer um pouco das comunidades, do que a gente faz. O objetivo é que você vá ao Ecomuseu e conheça um pouco do que é feito na comunidade: a comunidade faz farinha, a comunidade cria pintos, a comunidade faz cerâmica, ela tem plantas medicinais. A gente, na nossa região, toma muito chá, a gente é acostumado, desde criança, a tomar pouco remédio de farmácia. Vamos ter uma produção de mudas, a gente está tentando levar para as comunidades. Esse é um projeto que eu considero de muita importância. Com esse edital do Ibram, nós conseguimos comprar muitas coisas para o Ecomuseu. Temos um espaço lá que chamamos de galeria. Não é uma galeria, mas a gente faz as nossas exposições. Na semana de museus, com o tema "Museus e Paisagem Cultural", nós temos uma exposição das comunidades de quadros, de fotos. Temos uma mesa em que algumas pessoas vão falar sobre a idade da ilha. Há controvérsias: um diz que fez 123 anos, outro diz que fez 289 anos. Então identificamos as pessoas que têm 80 anos, 90 anos, e moram lá há 70 anos. O profissional da cultura está pesquisando, na parte dos acervos, e essas pessoas vão contar a história. Elas sabem que lá tem um poço que foi do tempo da Revolução Cabana, em 1870. E tem lá justamente o poço. A gente já fotografou tudo. E o evento chama-se "Caratateua na Mesa". Nós temos seis pessoas da comunidade que vão falar dessa história de Caratateua. Ao final do ano, vamos ter uma exposição grande já com esse resultado da pesquisa e com o depoimento dessas pessoas falando sobre a ilha. E algumas dessas pessoas fazem parte do roteiro de memória de Caratateua. Um roteiro em que a pessoa, ao chegar lá, vai visitar alguns desses lugares e essas pessoas vão contar um pouco de sua história.

Musas: Tendo em vistas a sua experiência tanto por sua formação acadêmica, como por experiência profissional no Ecomuseu da Amazônia, como que você vê a experiência dos ecomuseus hoje no Brasil? E onde nós os encontramos?

Terezinha: Então, quando eu fiz o mestrado, eu fiz um levantamento preliminar e encontrei dez ecomuseus na época. Ecomuseus, porque tem muitos trabalhos que são comunitários, mas eles não se denominam "ecomuseu", porque não é obrigado a se chamar "ecomuseu", pode chamar de "museu comunitário", "casa de memória", as pessoas diversificam muito. Hoje nós temos identificado cerca de quarenta ecomuseus. Eles vêm aumentando nos últimos tempos. Eu vejo como um trabalho importante, um trabalho que valoriza o fazer. As comunidades começam a se identificar e a valorizar o seu espaço. Os ecomuseus trabalham muito isso, o que eu acho de muita importância. Na sua essência, no seu trabalho inicial, eles trabalham essa questão da valorização. Eu também sou presidente da Abremc (Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários) e essa associação realiza encontros internacionais. Nós já realizamos o 5º encontro internacional. O 4º foi em Belém, em 2012, e o 5º foi em Juiz de Fora (MG), em 2015. E através desses encontros a gente dá muita oportunidade para valorizar a questão do surgimento de novas experiências nessa área. Além dos encontros internacionais, temos também as jornadas de formação em museologia social, e vamos realizar a 4ª jornada agora, no Ecomuseu do Maranguape, no Ceará. Essa jornada tem por objetivo também capacitar as pessoas nesse trabalho de museologia social, comunitária, como se chama. A Abremc, criada em 2004, é uma associação nacional e a composição dela é de vários estados. A presidente está em Belém do Pará; a secretária e a tesoureira, no Rio de Janeiro; a diretora de comunicação, no Ceará. Essa associação é que me dá direito a pertencer ao Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus. A associação é uma entidade nacional que representa os ecomuseus e museus comunitários do Brasil. Nesses encontros, nessas jornadas, a gente dá oportunidade para novas experiências surgirem, porque elas vão lá, participam, se identificam, às vezes já estão fazendo um trabalho, se reconhecem com tal. Hoje em dia, a gente está fazendo na Abremc, estamos começando agora em maio oficialmente, o cadastro dessas experiências. No 6º Fórum Nacional de Museus, em Belém, em 2014, foi colocado o "dever de casa" da Abremc de mapear essas iniciativas. A gente quer ser fonte de pesquisa, ser considerado pelo Ibram como fonte de pesquisa. Se você quer conhecer o Ecomuseu tal, você pode acessar a Abremc. Então a gente está fazendo esse trabalho no Brasil todo, começamos agora. Então eu vejo um crescimento. Por exemplo, o Encontro Internacional de Belém fez com que duas experiências se identificassem. Foi o Ecomuseu do Cipó, na Serra do Cipó, em Minas Gerais, e o Ecomuseu Kizomba Namata, que é de Juiz de Fora (MG). Essas duas comunidades viram que eles também faziam trabalho de ecomuseu. E aí você vai vendo que em cada encontro nascem outras experiências. Do Ecomuseu do Maranguape, no Ceará, por exemplo, nasceu o Ecomuseu do Pacoti – a gente diz que cada ecomuseu é padrinho de um outro – e nasce também o Ecomuseu do Divino Espírito Santo, em Alagoas. Descobrimos em Minas Gerais um outro ecomuseu: ecomuseu do Casti, numa região próxima a Belo Horizonte, fica a 50 km, desde 1986. A gente nem sabia de sua existência, identificamos no evento. Oficialmente, o primeiro ecomuseu é o de Itaipu, de 1987. Ele é diferente porque ele surge para

justamente preservar aquele patrimônio da hidroelétrica que foi criada, a fauna, a flora. Criou-se o ecomuseu para isso. Não foi uma criação das comunidades. A partir daí, como eles têm um recurso grande, eles foram realizando um trabalho nos municípios lindeiros – são vinte e nove, se não me engano – levando oficinas. Mas isso não é uma coisa que as pessoas dizem que elas querem. A gente não acha que seja um ecomuseu muito representativo, é um outro formato. Mas isso a gente vai ver muito. Cada um tem uma forma, porque não existe um modelo. Cada ecomuseu tem uma realidade diferente, cada um tem suas especificidades, suas particularidades. O Ecomuseu de Santa Cruz já inspirou vários ecomuseus lá no Rio de Janeiro. No nosso caso, a gente buscou muita ajuda do Ecomuseu de Santa Cruz, que é o segundo mais antigo do Brasil, criado em 1992. O Ecomuseu de Santa Cruz surgiu durante a Eco92.[2] Eles já faziam aquele trabalho também, houve um evento, eles conheceram lá o Hugues de Varine, se identificaram com a ideia de ecomuseu, e lá começou o ecomuseu. Esses surgimentos são diferenciados. O Ecomuseu de Santa Cruz, por exemplo, surgiu da secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Mas aí ele vem crescendo e desmembrou-se. Hoje você tem um Ecomuseu do Quarteirão Cultural de Santa Cruz e tem o Ecomuseu de Santa Cruz. O desmembramento se deu porque as políticas entraram muito e aquela comunidade não quis mais viver sob aquela gestão política. Então você tem o Ecomuseu de Santa Cruz ligado à secretaria de Cultura, que dizem que é da cidade, com pessoas que não moram lá, não convivem, com pouco trabalho comunitário, e o novo Ecomuseu de Santa Cruz, que é ligado à comunidade, que não é mais da secretaria de Cultura, é do Núcleo de Orientação e Pesquisas Históricas, um grupo comunitário que criou esse ecomuseu. O Ecomuseu de Maranguape, por exemplo, já surge de organizações sociais. Ele foi fazendo parceria e funciona dentro de uma escola. O Ecomuseu da Amazônia surge dessa categoria de educação, que é da prefeitura municipal de Belém, e tem esse trabalho

"Cada um tem uma forma, porque não existe um modelo. Cada ecomuseu tem uma realidade diferente, cada um tem suas especificidades, suas particularidades."

2. Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como Rio 92, foi uma conferência de Chefes de Estado organizada pelas Nações Unidas e realizada de 3 a 14 de junho de 1992, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Seu objetivo foi debater os problemas ambientais mundiais.

Foto: Vinícius Pacheco/ Acervo Ecomuseu da Amazônia

Canoa "Ecomuseu". Projeto/ oficina Artesania de Canoas desenvolvido pelos técnicos do Ecomuseu da Amazônia com os comunitários construtores de artesania naval, bem como com quinze crianças/alunos de séries iniciais de escolas municipais parceiras, como Unidades Educacionais Maria Clemildes – Comunidade do Caruaru e Castanhal do Mari-Mari – ilha de Mosqueiro, e da Comunidade do Poção – ilha de Cotijuba.

integrado com a comunidade. O que é o nosso desafio hoje: nós queremos uma legislação brasileira que ampare os ecomuseus. Uma parte da Itália já tem uma legislação que ampara os ecomuseus. Nós já levamos para o encontro em Juiz de Fora uma pessoa, o Alberto Garlandini, indicado pelo Varine, para falar um pouco dessa questão da legislação. E é ele que está coordenando a conferência do Icom, agora em Milão, na Itália, de 3 a 9 de julho. Nosso desafio é que tivéssemos essa legislação para a gente ter um pouco mais de segurança, para não acontecer esses tantos sofrimentos. A gente pensa que uma legislação vai dar um respaldo maior para esses ecomuseus. Eu vejo que eles vêm aumentando e que são trabalhos consolidados. Eles são mais profundos, não são coisas passageiras. São sempre oriundos desse desejo, dessa vontade das pessoas que lá habitam. Eu sou passageira, mas eles vão continuar, eles ficam. E é com isso que a gente tem muita preocupação, que eles absorvam e continuem com esse trabalho, independentemente de quem está, porque eles vivem naquela comunidade e precisam. E isso eu percebo em todos, em cada um com sua especificidade, mas existe essa essência básica de todos que é a valorização de quem está lá. Por exemplo, o Ecomuseu de Ouro Preto: é uma professora da universidade de Ouro Preto que coordena, a Yara Mattos. Ela trabalha muito com alunos da museologia e esses alunos trabalham com as comunidades. Então, é outro formato, mas a universidade não é a mantenedora, é a professora da universidade que tem aquele trabalho lá com as comunidades. É ela, com os alunos, que mantém o trabalho. Eu acho que são trabalhos que contribuem muito, hoje, para nossa realidade. São ações de custo baixíssimo, porque elas valorizam o que tem na comunidade. E tem essas parcerias que a gente vai buscar, que é vivida como uma troca: "A Terezinha vai falar no Museu Goeldi, e uma profissional do Goeldi vai ajudar no Ecomuseu da Amazônia". A Helena Quadros, do Goeldi – que também é do Ponto de Memória Terra Firme –, nos ajuda muito e a Ana Cláudia, porque é museóloga, nos ajuda na questão dos inventários, na questão da memória, e a Helena na parte do meio ambiente.

> *"Os vários encontros internacionais, o pensamento do Hugues de Varine, falam do desenvolvimento do patrimônio, do desenvolvimento local através do seu próprio patrimônio. Um desafio também".*

Musas: Quais seriam as perspectivas e desafios atuais do Ecomuseu da Amazônia?

Terezinha: Os desafios... É, nós continuarmos com esse trabalho com as comunidades, continuamos com a questão da melhoria de vida através da geração de renda e da qualidade de vida delas mesmas. Aquilo que elas desejam e solicitam para seu bem-estar, para seu bem-viver. As perspectivas, eu vejo hoje o Ecomuseu conseguindo editais para ajudarmos as

comunidades. Pela perspectiva do quadro atual do Brasil, a instituição em que nós estamos, assim como outras, não tem condições, porque as comunidades, por mais que estejam em um projeto de custo baixo, elas precisam de um básico para poder dar andamento a esses trabalhos. E a gente precisa de um mínimo de recurso. Nós já caminhamos, já fizemos inventários, já identificamos, está tudo mapeado naquele território, a gente sabe qual a necessidade daquelas comunidades, a gente sabe qual a demanda, então a gente precisa desenvolver mais. Isso me angustia muito, porque sou meio acelerada nas coisas. Precisa agora caminhar mais. A próxima etapa, para mim, será o desenvolvimento desses territórios. Os vários encontros internacionais, o pensamento do Hugues de Varine, falam do desenvolvimento do patrimônio, do desenvolvimento local através do seu próprio patrimônio. Mais um desafio também. A gente tem pesquisa de doutorado, pesquisas de outros técnicos locais, da própria universidade. A gente já vê esse mapeamento do patrimônio, como elas podem viver naquele local valorizando e vivendo do seu próprio patrimônio, valorizando seu próprio patrimônio. É um desafio isso também. As pessoas vivem naquele espaço, mas a maioria parece que não tem a noção do valor do que tem. Quando começa alguém a valorizar, a viver daquilo, desperta um pouco os outros, porque temos um belíssimo patrimônio, uma paisagem belíssima nesses locais. Mas muitas pessoas não têm essa percepção. Então esses são os desafios. A gente fazer com que elas tenham essa compreensão, essa sensibilidade: a questão do pertencimento, do zelar, de que tem que cuidar. E isso é um trabalho contínuo: "Isso aqui é seu, você tem que cuidar, você tem que valorizar". Essa metodologia, com base na museologia social, com base nos fazeres locais, essa questão do valorizar o que ela tem, essa questão da valorização do patrimônio, isso é de suma importância. E buscar esse apoio em outras instituições, porque a valorização e reconhecimento do Ecomuseu a gente tem bastante no exterior, em vários países com os quais nós temos contato, em outros estados, no âmbito local, pelo trabalho desenvolvido, mas as comunidades têm um pequeno avanço. O foco é que elas tenham uma compreensão do seu próprio patrimônio e que elas avancem e consigam a sua sustentabilidade, consigam sobreviver a partir do seu próprio patrimônio. É uma perspectiva. E que através da Abremc a gente consiga dar também continuidade a esses encontros e fazer com que outras experiências se percebam nesse trabalho. Nós também temos a relação com os Pontos de Memória, eles também fazem parte desses trabalhos comunitários. Em Belém nós temos relação com o Ponto de Memória da Terra Firme, a gente valoriza muito esse trabalho deles. Agora, nem todos os Pontos de Memória têm um trabalho de ecomuseu. Eles ainda estão se identificando, mas são trabalhos importantes que contribuem muito para esse nosso Brasil, que é um país muito grande. Por exemplo, a nossa região Norte é muito carente, mas nós temos mais dois ecomuseus surgindo lá, um na ilha do Marajó, e um no município chamado Curuçá. Para nós é muito importante que tenham mais ecomuseus, porque a região é muito grande. ■

MUSELÂNEA

Do **Cadastro Nacional de Museus** ao **Registro de Museus:**

10 anos de informação e conhecimento sobre os museus brasileiros

KARLA UZÊDA

Falar sobre a importância do Cadastro Nacional de Museus (CNM) quando ele completa exatamente 10 anos de trabalho é, ao mesmo tempo, uma responsabilidade e uma oportunidade que nos leva a refletir sobre a sua trajetória e sobre todo o desenvolvimento que o campo museológico vem vivenciando ao longo desta década.

Ainda, fazer isso em 2016 requer pensarmos não só em perspectiva, mas, também, em retrospectiva. Voltemos, assim, ao ano de 2003, um ano marcante e divisor de águas para o setor museal brasileiro. Um ano em que a união de técnicos, pesquisadores, profissionais de museus, entidades e organizações museológicas, universidades, representantes de secretarias estaduais e municipais de cultura, profissionais diversos e a sociedade civil trabalharam de forma democrática e participativa para a construção daquela que seria a primeira política de Estado, voltada unicamente para o setor de museus no país: a Política Nacional de Museus (PNM).

O processo de construção dessa política seguiu quatro etapas: 1 – Elaboração de um documento básico para discussão; 2 – Apresentação e debate público do documento básico; 3 – Divulgação e discussão do documento básico por meio eletrônico e reuniões presenciais; e 4 – Consolidação das contribuições recebidas e publicação do documento final.

Baseados nos princípios estabelecidos por essa Política Nacional de Museus foram identificados "sete Eixos Programáticos capazes de aglutinar, orientar e estimular a realização de projetos e ações museológicas"[1]. O primeiro desses eixos, voltado à Gestão e Configuração do campo museológico,

1. NASCIMENTO JR., José; CHAGAS, Mário (Orgs.). Política Nacional de Museus. Brasília: MinC, 2007, p. 23.

apresentava de forma clara e indubitável a necessidade da criação de um cadastro de museus de abrangência nacional, sinalizando, assim, a importância e a urgência do aprofundamento de conhecimentos e informações sobre os museus no país. Esse cadastro deveria ser capaz de mapear o diversificado universo museal brasileiro e contribuir para a produção de um diagnóstico do setor a partir de características e serviços oferecidos pelos museus.

Importante lembrar que no mesmo ano da publicação da Política Nacional de Museus, 2003, e como consequência desta, foi criado o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) – um departamento dedicado exclusivamente para o desenvolvimento de ações, diretrizes e fomento para o setor museal.

Coube ao Demu o desafio de realizar estudos visando à criação e à implantação de um cadastro que fornecesse informações sobre museus em amplitude nacional. Considerando a pouca informação existente no Brasil sobre o setor, os estudos iniciados em 2005 partiram de publicações editadas no país, especialmente os Guias de Museus. Embora com reduzido volume de informações sobre cada uma das instituições identificadas, esses guias foram fundamentais para uma reflexão tanto do entendimento de "museu" adotado por cada um deles, como para as metodologias que envolveram o recolhimento de informações.

Além dos Guias, a equipe envolvida no projeto do cadastro buscou também a experiência de cadastros e registros internacionais, analisando procedimentos metodológicos e questionários utilizados.

Para além de questões como finalidade, objetivos, conceitos e campos informacionais, era imprescindível que esse cadastro estivesse assentado em uma plataforma eletrônica, capaz de gerenciar informações por meio de um banco de dados. Este foi, sem dúvida, um aspecto desgastante para a implantação do instrumento, pois havia, por parte do Iphan, orientações específicas em relação à área de Tecno-

"O primeiro desses eixos, voltado à Gestão e Configuração do campo museológico, apresentava de forma clara e indubitável a necessidade da criação de um cadastro de museus de abrangência nacional, sinalizando, assim, a importância e a urgência do aprofundamento de conhecimentos e informações sobre os museus no país."

CGSIM/Ibram

O Cadastro Nacional de Museus (CNM) nasceu em 2006, com a missão de "conhecer e mapear a diversidade museal brasileira". O questionário de cadastramento abordava questões como dados institucionais, acervo, atendimento ao público, características físicas, segurança, atividades, recursos humanos e orçamento.

logia da Informação (TI) que determinavam a utilização do sistema gerenciador de base de dados *Oracle* ou a adoção de *softwares* livres. As restrições orçamentárias da época inviabilizavam o desenvolvimento de sistemas informatizados próprios e a aquisição do sistema *Oracle* era de custo elevado. Restava, assim, a opção pela adoção de um *software* livre. Um aspecto positivo foi que essa alternativa ia ao encontro de uma diretriz da Unesco, que recomendava a adoção de base de dados em sistema Isis para centros de documentação, bibliotecas, museus e arquivos. Esse sistema, desenvolvido pela própria Unesco, dedicava-se ao armazenamento de dados e recuperação de informações, sendo bastante adequado para o gerenciamento de bases de dados.

Assim, o impasse sobre a adoção de um sistema eletrônico que pesava sobre o projeto de um cadastro de museus havia sido resolvido. Contudo, outra questão se descortinava: onde ficariam armazenadas as informações coletadas? O Iphan, entendendo que havia possibilidade de que esse sistema pouco conhecido trouxesse risco à segurança do seu servidor e das informações e dados nele contidos, decidiu por não abrigá-lo.

A solução veio com a disponibilização da estrutura de TI do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, que, compreendendo a importância do projeto, se ofereceu para recepcioná-lo.

Desfeitos os nós que envolviam soluções tecnológicas nasce, em 2006, o Cadastro Nacional de Museus (CNM), com a missão de "conhecer e mapear a diversidade museal brasileira"[2].

Um dos principais desafios do CNM consistia em sensibilizar os mais de 2.000 museus existentes à época para preencherem o questionário de cadastramento. Esse questionário, genuinamente brasileiro – por ter sido construído com base na realidade do país–, era divido em 8 blocos de informações, os quais abordavam questões como: dados institucionais, acervo, atendimento ao público, características físicas, segurança, atividades, recursos humanos e orçamento.

Ressalta-se que, apesar da denominação,

2. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. Questionário do Cadastro Nacional de Museus. Brasília: Iphan/MinC, 2008, p. 4.

o CNM realizava duas ações distintas, porém complementares e fundamentais para a construção do conhecimento sobre o campo museal: o mapeamento e o cadastramento. O mapeamento consistia na busca diária por museus em território nacional e no recolhimento de dados gerais dessas instituições, mais especificamente, de informações relacionadas à localização e contato. Já o cadastramento propriamente dito era realizado por meio do preenchimento do mencionado questionário por parte dos museus. No entanto, para que um museu estivesse efetivamente "cadastrado", era necessário enviar o questionário preenchido ao Demu que procedia a uma análise técnica para somente então inserir as informações fornecidas em sua base de dados.

Considerando que o preenchimento do questionário consistia em ação voluntária por parte dos museus, a ação de mapeamento tornava-se imprescindível, pois só por meio dela era possível identificar a quantidade e compreender a dispersão dos museus em território nacional.

Em pouco tempo de existência, o Cadastro Nacional de Museus já despontava como a mais completa e confiável base de dados sobre os museus existentes no país e a única a possibilitar a geração de cartografias estaduais, regionais e nacional.

Dado o volume de informações, o CNM tornou-se o maior e mais importante veículo de difusão dos museus no Brasil e a principal fonte de informações para o monitoramento e proposição de políticas públicas para o setor, compartilhando com a sociedade e poderes públicos das diversas esferas governamentais informações gerais e particularizadas sobre os museus do país.

Em 2009, com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e com a instalação de sua sede em Brasília, tornou-se inconcebível que a gestão do CNM permanecesse no Rio de Janeiro, visto a previsão da necessidade de atendimento às demandas informacionais que o novo órgão, com

CGSIM/Ibram

Lançado em 2011, o Guia dos Museus Brasileiros configura-se como o mais completo guia de museus já produzido no país. Nele há informações gerais sobre mais de 3.100 instituições museológicas.

CGSIM/Ibram

Primeira publicação com perspectiva estatística sobre os museus brasileiros, o Museus em Números, volumes 1 e 2, disponibiliza um panorama nacional e internacional sobre o setor de museus.

seus departamentos e coordenações, exigiria.

Após a chegada dos novos servidores oriundos do primeiro concurso público do Ibram, realizado em 2010, e da instalação de mobiliário adequado em seu edifício sede, toda a documentação concernente ao CNM foi transferida para a capital federal.

Em meio às migrações e adaptações, o CNM completava 5 anos de contínua atividade, alcançando maturidade de processos e informações suficientes para o compartilhamento com o campo museal e com a sociedade civil dos resultados de seu trabalho. Para isso, foi realizada uma força-tarefa, formada por consultores contratados e servidores do Ibram das áreas de Museologia, História, Ciências Sociais e Educação, visando compilar, analisar, cruzar dados, gerar informações e produzir textos. Após meses de dedicação, duas importantes publicações foram produzidas e lançadas em 2011: *Guia dos Museus Brasileiros e Museus em Números*, ambas integralmente baseadas nas informações coletadas pelo Cadastro Nacional de Museus.

A primeira publicação configura-se como o mais completo Guia de Museus já produzido no país, com informações gerais de mais de 3.100 museus, contemplando: ano de criação, situação de funcionamento, endereço, horário de funcionamento, tipologia de acervo, acessibilidade, infraestrutura para recebimento de turistas estrangeiros e natureza administrativa. Nas palavras da ex-Ministra de Estado da Cultura, Ana de Holanda, "ele traz à tona a diversidade museal brasileira e aponta para um crescimento expressivo do setor"[3]. Segundo José do Nascimento Júnior, presidente do Ibram à época:

> "(...) muito da cultura brasileira ainda se move em jazidas inexploradas, grande parte desta imensa riqueza – que a Ministra Ana de Hollanda tão bem definiu como nosso 'pré-sal do simbólico' – está abrigada em nossos museus, à espera de meios de emergir à superfície. Daí por que o Ibram tem investido num trabalho de prospecção de

---

3. Instituto Brasileiro de Museus. Guia dos Museus Brasileiros. Brasília: Ibram/MinC, 2011, p. 10.

'jazidas museais' com as quais o povo brasileiro merece e precisa se encontrar"[4].

O segundo trabalho, Museus em Números apresentava-se como a primeira publicação com perspectiva estatística elaborada sobre os museus brasileiros, disponibilizando um panorama internacional e um nacional sobre o setor de museus. A partir de informações agregadas, a publicação analisou a situação dos museus em âmbito nacional e, de forma particularizada, as unidades federativas do país.

Foi um trabalho de fôlego que contou com a produção de mais de 1.300 gráficos, mais de 100 tabelas, 29 mapas, além de quadros e figuras dispostos em 571 páginas, dividas em 2 volumes. Sobre este trabalho, a Ministra da Cultura de então, Ana de Hollanda, disse que:

"Com este lançamento, o MinC atende à demanda por subsídios consistentes para uma cartografia deste campo. Ele integra um esforço na direção de uma política de informações e indicadores culturais que será consolidada com a criação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais"[5].

Essas duas experiências revelaram a necessidade de alguns ajustes no questionário utilizado pelo CNM, entre os quais podem ser destacadas a quantidade de questões abertas, o que impossibilitava a tabulação objetiva das respostas. Ainda, havia enunciados dúbios que levavam os museus a entendimentos diversos, produzindo resultados inconsistentes. Mas, talvez o principal problema fosse realmente o grande número de questões não respondidas. Cabe esclarecer que, apesar da existência de uma base de dados em meio eletrônico, os questionários eram enviados para a equipe do CNM, que era responsável por sua análise, pela realização de diligências e pela

> *"Importante lembrar que no mesmo ano da publicação da Política Nacional de Museus, 2003, e como consequência desta, foi criado o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) – um departamento dedicado exclusivamente para o desenvolvimento de ações, diretrizes e fomento para o setor museal."*

4. Idem. 2011, p. 11 e 12.

5. Instituto Brasileiro de Museus. Museus em Números. Brasília: Ibram/ MinC, 2011, vol. 1, p. ix.

alimentação do banco de dados com a inserção das respostas no sistema.

Em 2012, alguns meses após a efetiva transferência e instalação do CNM em Brasília, a equipe foi surpreendida com problemas de ordem técnica em seu sistema eletrônico. Várias foram as tentativas e meios usados para reparação do sistema Isis, utilizado pelo Cadastro. Mas as dificuldades eram muitas: além de ter uma plataforma assentada em uma estrutura externa ao Ibram e localizada em outro estado (Museu do Índio, no Rio de Janeiro), o sistema utilizava uma linguagem de programação muito específica dominada por poucos profissionais, acarretando dificuldade para contratação de técnicos para sua manutenção.

Essa situação levou a equipe a abandonar o sistema Isis e a dar prosseguimento aos trabalhos do setor utilizando planilhas eletrônicas. A experiência logo tornou-se inviável. Pela quantidade de informações de cada museu (cada campo de resposta do questionário correspondia a uma coluna), as planilhas eram extensas e, mesmo que divididas pelos blocos temáticos, totalizavam mais de 800 colunas a serem preenchidas para o cadastramento de um único museu.

Frente a esse cenário, a equipe se viu obrigada a tomar decisões importantes, mesmo que de caráter provisório, como a suspensão da divulgação de informações no Portal do Instituto Brasileiro de Museus e a extinção do questionário de cadastramento. Contudo, ainda sem uma solução tecnológica satisfatória para o problema, manteve as atividades relativas ao mapeamento de museus.

Todas essas circunstâncias contribuíram para uma reflexão profunda sobre o papel do CNM no âmbito do Ibram e das políticas públicas culturais. Era fundamental que o CNM acompanhasse a crescente estruturação do campo museal e o avanço das demandas sobre o setor, se pretendesse permanecer como referência para o desenvolvimento e o acompanhamento das políticas públicas para museus. Assim, tornou-se imperativo o estabelecimento de mudanças, sobretudo em relação ao escopo de atuação e processos de trabalho do CNM.

Desta forma, o Cadastro assumiu sua vocação para realização de pesquisas e incorporou à sua missão a produção de séries históricas e a geração de indicadores para o setor. A primeira transformação veio com a mudança de metodologia para a coleta de informações. O CNM passou a trabalhar com a realização de pesquisas

> *"Um dos principais desafios do CNM consistia em sensibilizar os mais de 2.000 museus existentes à época para preencherem o questionário de cadastramento."*

periódicas, sendo lançada a primeira Pesquisa Anual de Museus (PAM), em 2014. Esse primeiro levantamento contou com a participação de aproximadamente 1.000 instituições e teve seus resultados disponibilizados no Portal do Ibram.

Na segunda edição da PAM, em 2015, apesar da ampliação na divulgação e dos reiterados convites para participação na pesquisa, a adesão dos museus não chegou a 50% dos números do levantamento anterior, inclusive com ausência de representação por parte de algumas unidades federativas. Apesar de todo o esforço empreendido com malas-diretas, ligações telefônicas e divulgação nas redes sociais, as respostas obtidas em 2015 não foram representativas e, portanto, não houve divulgação dos dados.

O resultado insuficiente e o *feedback* prestado pelos participantes, em campo da PAM especificamente destinado a comentários, levou a equipe a rever a metodologia e a periodicidade de sua aplicação.

Ainda no contexto das mudanças pelas quais passou o CNM está a sua integração ao Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais do Ministério da Cultura (SNIIC/MinC). Essa aproximação se iniciou em 2015, revelando uma janela de oportunidade que foi abraçada pela equipe do Cadastro, e que já ao final desse mesmo ano apresentou seus primeiros resultados, com a migração dos dados de mais de 3.600 museus para o SNIIC, inaugurando o que se chamaria Plataforma Museusbr.

Paralelamente às negociações com o Sistema do MinC, o Ibram apresentou a proposta de um novo arranjo de governança pública colaborativa, baseado em cooperação e descentralização de ações e responsabilidades entre os atores envolvidos em determinados processos. Esta ideia foi exposta ao campo museal, representado pelo Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), que se reuniu em Brasília, em novembro de 2015, para participação no Fórum Nacional Setorial de Áreas Técnicas.

Rede Nacional de Identificação de Museus (Renim): uma nova forma de trabalho em parceria entre o Ibram e os demais órgãos públicos competentes, especialmente os Sistemas de Museus.

PESQUISA ANUAL DE MUSEUS 2014
conhecendo a diversidade museal brasileira

Em 2014, o Cadastro Nacional de Museus lançou a primeira Pesquisa Anual de Museus (PAM), que contou com a participação de aproximadamente 1.000 instituições. Os resultados foram disponibilizados no Portal do Instituto Brasileiro de Museus.

Nessa ocasião foi apresentada, pela Coordenação-Geral de Sistemas de Informação Museal (CGSIM/Ibram), a proposta de criação da Rede Nacional de Identificação de Museus (Renim), a qual foi muito bem recebida pelos presentes, visto que essa Rede inauguraria uma nova forma de trabalho em parceria entre o Ibram e os demais órgãos públicos competentes, notadamente os Sistemas de Museus, responsáveis por políticas de museus em suas respectivas áreas de atuação.

Aprovada a proposta, a Renim foi lançada em dezembro de 2015, durante o Seminário Latino-Americano de Informações e Indicadores Culturais. Essa Rede vem atender uma demanda bastante antiga dos Sistemas de Museus – estaduais, distrital e municipais – de maior participação nos processos decisórios de identificação de museus no país, no estabelecimento de conceitos operacionais e na definição de procedimentos de trabalhos a serem realizados em âmbito nacional.

Mas o que isso tem a ver com o SNIIC e com o Cadastro Nacional de Museus? Tudo. O primeiro desafio apresentado à Renim foi a implantação do Registro de Museus, instrumento previsto pelo Estatuto de Museus e regulamentado pelo Decreto 8.124/2013, que estabelece para os museus brasileiros a obrigatoriedade de se registrarem em órgão competente. O CNM, nesse processo, será a porta de entrada para o Registro de Museus, e é por meio do CNM que os museus receberão informações e orientações a respeito do Registro.

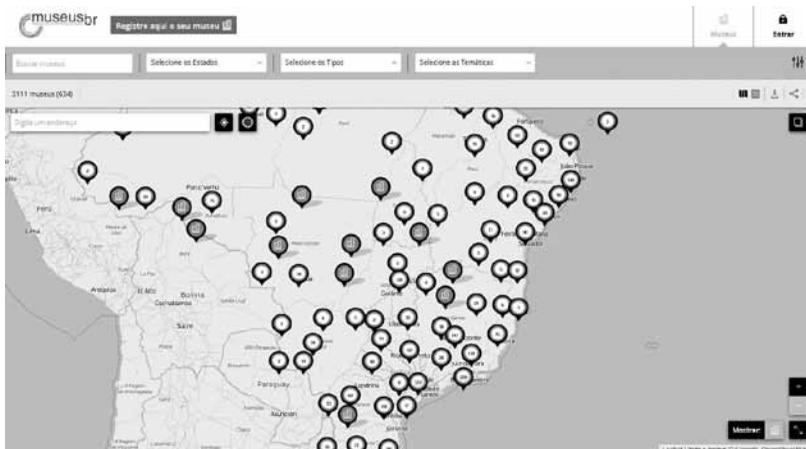
O segundo desafio diz respeito à operação propriamente dita do Registro de Museus, compartilhada entre o CNM e os órgãos registradores integrantes da Renim. Cabe esclarecer que, com a agregação da base de dados do CNM ao SNIIC, foi criada a Plataforma Museusbr, que apresenta um mapa dos museus brasileiros, onde os usuários podem navegar e explorar as informações ali disponibilizadas.

Entre as suas funcionalidades, a Plataforma permite o trabalho conjunto em um mesmo sistema por diversos operadores localizados em regiões distintas, possibilitando, assim, o compartilhamento das ações de identificação de museus (mapeamento) e de registro (Registro de Museus) dessas instituições. Dessa forma, a Plataforma é mais

um ambiente de atuação conjunta dos componentes da Renim por meio do CNM, oferecendo maior autonomia aos Sistemas de Museus, que poderão identificar e inserir novos museus de sua área de atuação diretamente em Museusbr, bem como atualizar dados, inserir imagens e outras informações sobre essas instituições, elevando, assim, a qualidade, a confiabilidade e a amplitude das informações disponibilizadas para a sociedade e para o campo museal.

Assim, as atividades antes realizadas exclusivamente pela equipe do Cadastro Nacional de Museus (mapeamento) serão compartilhadas por órgãos e entidades da Renim, todos atuando em conjunto. Por meio da Plataforma Museusbr poderão ainda ser identificadas as instituições que estiverem registradas, assim como aquelas que aderiram ao Sistema Brasileiro de Museus.

Museusbr, também lançada por ocasião do Seminário Latino-Americano de Informações e Indicadores Culturais, em dezembro de 2015, está no ar desde então, disponibilizando informações sobre museus que podem ser acessadas por meio de filtros diversos de busca na Plataforma e pela denominação das instituições, no formato de página eletrônica, onde o

"Ainda no contexto das mudanças pelas quais passou o CNM está a sua integração ao Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais do Ministério da Cultura (SNIIC/ MinC). Essa aproximação se iniciou em 2015, revelando uma janela de oportunidade que foi abraçada pela equipe do Cadastro (...)."

Tela inicial da Plataforma Museusbr para busca utilizando filtros.

Página eletrônica com informações individualizadas de um museu na Plataforma Museusbr.

usuário poderá obter informações de contato, georreferenciamento, características e serviços oferecidos pelos museus.

Museusbr, além de agregar atores e parceiros cruciais nos processos do CNM e Registro (Renim), de promover a articulação institucional (SNIIC) e fortalecer a atuação da sociedade na formulação e monitoramento de políticas públicas (SBM), também oferece avanços para a adequação dos sistemas informacionais do Ibram à política de dados abertos, permitindo a extração de informações em formato de planilha eletrônica, ferramenta importantíssima para o desenvolvimento de estudos e pesquisas por parte de quaisquer interessados, contribuindo assim para a produção de novos conhecimentos sobre o campo.

Em 2016, o Cadastro Nacional de Museus completa 10 anos de existência com importantes avanços metodológicos e tecnológicos. Ao longo de sua trajetória, os diversos contratempos vivenciados não foram suficientes para esmorecer o ânimo dos profissionais envolvidos em sua manutenção.

Contando com uma equipe apaixonada e que acredita na importância da informação para mudanças de cenários que envolvem o campo museal, o CNM aposta no sucesso do trabalho colaborativo entre união, estados, Distrito Federal e municípios.

“Ainda no contexto das mudanças pelas quais passou o CNM está a sua integração ao Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais do Ministério da Cultura (SNIIC/MinC). Essa aproximação se iniciou em 2015, revelando uma janela de oportunidade que foi abraçada pela equipe do Cadastro (...).”

Ao concluir sua primeira década, o CNM não poderia deixar de agradecer a todos e todas que participaram de sua construção e àqueles que ao longo desse tempo contribuíram para o seu aperfeiçoamento e enriquecimento, compartilhando e atualizando informações.

Nossa mais sincera gratidão aos museus brasileiros, aos profissionais do então Demu/Iphan, aos assistentes nos estados, ao SBM, aos Sistemas de Museus Estaduais e Municipais, aos cursos de Museologia.

Nossa expectativa para o futuro é que os dados do CNM e outras informações reunidas na plataforma Museusbr contribuam cada vez mais para o aperfeiçoamento das políticas públicas, para a difusão dos museus brasileiros, para o desenvolvimento das instituições e para a apropriação e o controle social sobre o setor de museus. ■

Karla Inês Silva Uzêda é museóloga formada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e pós-graduada em Análise e Avaliação Ambiental pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). É servidora do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) desde 2010, onde foi chefe do Cadastro Nacional de Museus até 2013. No mesmo ano, assumiu a Coordenação de Produção e Análise da Informação do Instituto, cargo que ocupou até setembro de 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Instituto Brasileiro de Museus. Guia dos Museus Brasileiros. Brasília: Ibram/MinC, 2011.

Instituto Brasileiro de Museus. Museus em Números. Brasília: Ibram/MinC, 2011, vol. 1.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. Questionário do Cadastro Nacional de Museus. Brasília: Iphan/MinC, 2008.

NASCIMENTO JR., José; CHAGAS, Mário (Orgs.). Política Nacional de Museus. Brasília: MinC, 2007.

DO AVESSO:

a roupa no museu e na ação educativa

CHRISTINE FERREIRA AZZI

O que tem a ver uma bota suja e com mau odor em uma exposição inglesa e uma bolsa a tiracolo na vitrine de um museu em Paris[1]? Ambos, ressignificados como objetos musealizados, expõem a dimensão humana presente em um dos eventos históricos mais conturbados da humanidade: a Segunda Guerra Mundial.

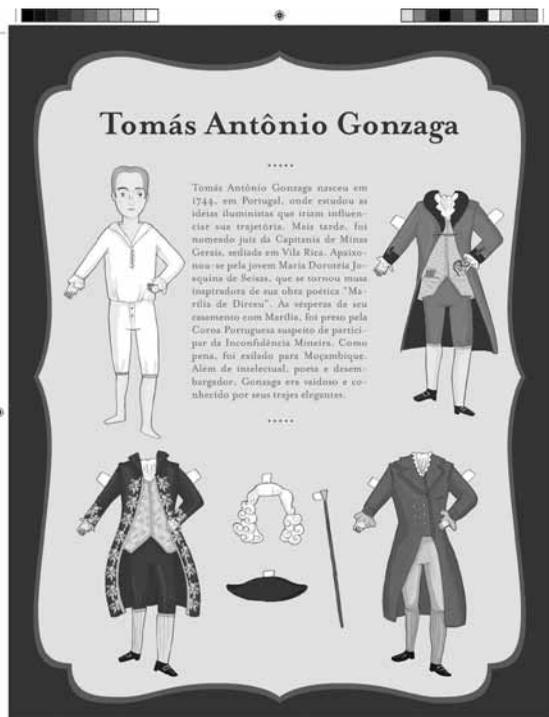
No primeiro caso, a bota suja e a possibilidade de o visitante sentir o mau cheiro – recriado artificialmente – presentificava o duro cotidiano do combatente em zona de guerra que, muitas vezes, precisava ficar com o mesmo calçado mais de um mês no pé, sem tirá-lo. No segundo exemplo, a bolsa a tiracolo, hoje acessório tão comum entre as mulheres, representava praticidade ao substituir a usual bolsa de alças curtas pela alça alongada que a prendia ao corpo, permitindo que as mãos femininas ficassem livres para andar de bicicleta e se movimentar de forma ágil.

> *"Se a historiografia tradicional se dedica a contemplar eventos, datas, fatos e personalidades, a roupa ou o acessório no museu remetem paralelamente ao individual e ao coletivo, ao cotidiano, à vivência do período, às dificuldades, às sensações do evento, provocando imediatamente empatia no público."*

1. A bota fazia parte de uma exposição no *Imperial War Museum*, em Manchester/UK, visitada em 2011; e a bolsa estava na exposição "Accessoires et objets, témoignages de vies de femmes à Paris 1940-1944", no *Mémorial du maréchal Leclerc-Musée Jean-Moulin*, em Paris/FR, visitada em 2009.

O que tudo isso traz ao visitante é a possibilidade de observar o avesso da guerra; isto é, a humanidade nos conflitos humanos. Se a historiografia tradicional se dedica a contemplar eventos, datas, fatos e personalidades, a roupa ou o acessório no museu remetem paralelamente ao individual e ao coletivo, ao cotidiano, à vivência do período, às dificuldades, às sensações do evento, provocando imediatamente empatia no público. Tal é o caso que nunca esqueci, por exemplo, o cheiro das botas sujas. Nem os vestidos feitos de cortina, em uma época na qual até a metragem do tecido era racionada.

A roupa fala sem precisar de etiqueta. Ela se dá ao olhar do outro de forma espontânea, como objeto

Pesquisa e texto: Christine Ferreira Azzi. Revisão histórica: Carmem Lemos e Suely Perucci. Ilustrações: Clara Gavilan. Projeto Gráfico: Zellig Design.

Poeta e inconfidente, Tomás Antônio Gonzaga é retratado na imagem por meio de seus trajes elegantes. Exemplo de como a moda e a roupa podem ser usadas na ação educativa de um museu.

"Bonecos de papel: personagens históricos de Ouro Preto" é uma publicação do Setor Educativo do Museu da Inconfidência. Seu objetivo é abordar a história da cidade a partir de alguns dos seus principais personagens. Na imagem, Marília de Dirceu, retratada por uma breve biografia e pelas vestimentas da época.

de uso cotidiano, como linguagem, signo visual, símbolo de status, de representação de gênero, como forma de expressão pessoal e coletiva, pois ela encerra em si a minha identidade e as minhas escolhas, bem como o reflexo de meu ambiente sociocultural. Não à toa, uma das questões mais discutidas na contemporaneidade tem sido a relação entre gênero e vestimenta, pois a roupa é a linguagem primeiramente visível ao olhar do outro e que, portanto, face a qualquer subversão de seu uso, provoca choque e afronta. Afinal, como observa o filósofo Maurice Merleau-Ponty, um corpo deve ser lido em conjunto com todos os outros aos quais ele se associa; isto é, meu corpo se contrapõe, inevitavelmente, a todos os outros corpos que não são o meu. Um corpo não existe sozinho, ele existe em constante (inter)ação com outros corpos.

E o que falar das possibilidades da moda na ação educativa com o público infantojuvenil?

> *" (...) a moda e a roupa podem ser utilizadas na ação educativa de qualquer tipologia de museus, abrindo-se como espaço de encontro, seja de mediadores seja de diferentes períodos históricos."*

A moda, investigada como campo de reflexão e de ação junto a crianças e adolescentes, se apresenta como rico material de trabalho junto a essa faixa-etária, especialmente por tocar temas tão caros quanto delicados presentes no cotidiano, tais como padrão de beleza, gênero, consumismo, sustentabilidade, racismo, diversidade, bem como, naturalmente, história da moda, da arte e da cultura. Quando a reflexão feita a partir do objeto ou da literatura é acompanhada de atividades manuais, como são as oficinas e os ateliês criativos, o pensamento crítico é estimulado de outra forma, através de outra vivência, que busca aproximar a criança da experiência da criação e da invenção. Afinal, vivemos a moda em nosso cotidiano, e para problematizá-la é preciso trabalhar todos os seus aspectos: sua imaterialidade (leitura e debate) e sua materialidade (oficinas criativas).

A moda mostra-se então um amplo campo de investigação junto ao público infantil e jovem, justamente por reunir, em essência, a materialidade da roupa e a imaterialidade da representação social como signo visual, ideia que remete à reflexão de Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: a autenticidade de um objeto é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Assim, a vivência da criança, seu cotidiano escolar e familiar se transformam em ricos contextos

"Dessa forma, o museu se apresenta sobretudo como mediador da relação entre cultura e sociedade, e não como um autoritário produtor de sentidos, permitindo-se novas linguagens que aproximem diferentes gerações e tempos históricos (...)."

que servem como a base para a argumentação e o debate de valores e de histórias.

Nesse sentido, a moda e a roupa podem ser utilizadas na ação educativa de qualquer tipologia de museus, abrindo-se como espaço de encontro, seja de mediadores seja de diferentes períodos históricos. Tal é a intenção da publicação "Bonecos de papel: personagens históricos de Ouro Preto", do Setor Educativo do Museu da Inconfidência. O projeto tem como objetivo trabalhar a história de Ouro Preto com o público infantojuvenil através de personagens que tiveram um importante papel na formação cultural e social da cidade e, por extensão, de Minas Gerais.

O material, constituído por oito pranchas ilustradas, apresenta os personagens Tiradentes, Alvarenga Peixoto, Bárbara Eliodora, Tomás Antônio Gonzaga, Marília de Dirceu (Maria Dorotéia de Seixas), Sinhá Olympia, Dona Maria I e Chica da Silva, acompanhados de breve biografia e de seus respectivos trajes, problematizando a roupa como cultura material e objeto histórico.

Dessa forma, o museu se apresenta sobretudo como mediador da relação entre cultura e sociedade, e não como um autoritário produtor de sentidos, permitindo-se novas linguagens que aproximem diferentes gerações e tempos históricos, fazendo uso de materiais capazes de alcançar simultaneamente crianças, jovens e adultos. ■

Christine Ferreira Azzi é doutora em Literatura Francesa pela UFRJ, coordenadora do Setor Educativo do Museu da Inconfidência/Ibram, autora dos livros "Vitrines e coleções: quando a moda encontra o museu" e "Os vestidos de Frida", além de diversos artigos sobre cultura e literatura. Atualmente, realiza pós-doutorado no Departamento de Educação da UFOP na área de Multiletramentos.

Foto: Regina Mello

"Sentimentos em pencas". Exposição de pinturas digitalizadas sobre vinil apresentada pela artista Maria Tereza Penna na Galeria da Árvore, Museu Nacional da Poesia.

MUSEU NACIONAL DA POESIA: arte a céu aberto

VITOR ROGÉRIO OLIVEIRA ROCHA

A cultura brasileira ofereceu e ainda oferece ao mundo vozes poéticas das mais belas e criativas. Nomes como João Cabral de Mello Neto, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles e Cora Coralina são alguns dos que contribuem para definir a nossa criação poética em seus próprios e únicos caminhos. Entretanto, nem sempre a poesia encontra a devida inserção entre o grande público. Dessa forma, como promover uma maior aproximação entre a poesia e o público leitor? E como oferecer aos que já gostam da arte dos versos oportunidades para declamar, publicar ou expor seus poemas? Entre as iniciativas desenvolvidas para responder a esses e a outros desafios encontramos uma, no estado de Minas Gerais, que se insere no mundo dos museus: trata-se do Museu Nacional da Poesia – Munap.

Criado pela poeta e artista visual Regina Mello, o Munap é um museu itinerante. Como nos informa a sua fundadora, trata-se de "um museu de asas, um museu sem formas e sem bordas, um museu aberto e vivo, existe através de ações". Sua missão é celebrar a arte e a cultura, fortalecer formas significativas de diálogo, bem como educar audiências em nível local, estadual e nacional através da fruição, apresentação, preservação e interpretação da poesia. Seus principais projetos estão voltados para a valorização e a divulgação das mais diversas tradições artísticas, com ênfase na poesia escrita e falada, tanto por meio da publicação de obras quanto por meio da realização de atividades ao ar livre.

"Sua missão é celebrar a arte e a cultura, fortalecer formas significativas de diálogo, bem como educar audiências em nível local, estadual e nacional através da fruição, apresentação, preservação e interpretação da poesia."

O início das ações do Museu Nacional da Poesia remonta a fevereiro de 2006, quando da criação do seu primeiro projeto, denominado *Original – livro de artistas*. Tendo como objetivo promover e divulgar a arte no Brasil e no mundo, esse trabalho conta com a participação de artistas de todo o país. Em sua primeira edição, o *Original* homenageou o compositor Wolfgang Amadeus Mozart. As edições seguintes foram as obras *As cordas que nos cercam* e *A forma do pote vazio*, publicadas em 2007 e 2008, respectivamente. O museu ainda divulga a poesia por meio de outros dois projetos editoriais: a *Coleção Munap* – que já possui dez volumes publicados – e o livro *Antologia de Ouro* – uma produção bienal que ao longo das suas quatro edições já reuniu mais de trezentos poetas.

Outra importante iniciativa promovida pelo Munap é a *Galeria da Árvore*, uma ação realizada a céu aberto

Foto: Regina Mello

Escolas, parques, praças e centros culturais são alguns dos lugares onde o Museu Nacional da Poesia se faz presente, reafirmando, assim, o seu caráter itinerante. Na foto, oficina de poesia realizada em uma escola pública no município de Betim, Minas Gerais.

e de forma integrada à natureza, possibilitando uma nova forma de interação entre o público e os artistas. Teve início em julho de 2007, no quintal de uma casa de cultura chamada Terra Verde, localizada na rua Machado, bairro Floresta, na capital mineira. Neste local, todo sábado de manhã reuniam-se artistas e poetas para troca de ideias, pesquisas e conversas sobre artes em geral, o que resultou na montagem de uma exposição coletiva para a 1ª Primavera de Museus. Em fevereiro de 2008, a *Galeria da Árvore* encontrou uma nova morada: o Largo das Bougainvilles, no Parque Municipal Américo Renê Giannetti, de Belo Horizonte. Desde então, foram realizadas mais de cinquenta exposições individuais e coletivas de artistas, poetas e músicos nacionais e estrangeiros, oferecendo aos que por ali transitam a oportunidade de acesso às artes visuais e à poesia.

Ainda em 2008, o mesmo parque abrigou mais um projeto do museu: o *Sementes de Poesia*. A ideia principal dessa atividade é oferecer um espaço para a manifestação artística com microfone aberto para todos os poetas e amantes da poesia declamarem poemas. O evento acontece no terceiro domingo de cada mês, entre as 10:00h e as 12:00h da manhã, na Praça dos Fundadores. Seguindo a sua linha itinerante, o museu criou também o *Sementes de Poesia – interior*, que ocorre na Praça José Luiz Pinto Moreira, na cidade de Santo Antônio do Grama, no interior de Minas Gerais, sob a curadoria local de Maria Zinato e sob a direção geral de Regina Mello. Ao longo das mais de cem edições do projeto, além

> *"Outra importante iniciativa promovida pelo Munap é a* Galeria da Árvore*, uma ação realizada a céu aberto e de forma integrada à natureza, possibilitando uma nova forma de interação entre o público e os artistas."*

A Praça dos Fundadores, no Parque Municipal Américo Renê Giannetti, é palco para o *Sementes de Poesia*. Todo terceiro domingo de cada mês, poetas e amantes da poesia encontram ali um microfone aberto à declamação de poemas.

Foto: Regina Mello

"Ao longo das mais de cem edições do projeto, além dos recitais de poesia e da convivência artística, o Sementes de Poesia *promoveu outras ações, tais como lançamentos de livros, oficinas diversas e apresentações de coral."*

dos recitais de poesia e da convivência artística, o *Sementes de Poesia* promoveu outras ações, tais como lançamentos de livros, oficinas diversas e apresentações de coral.

Em 2016, ao completar dez anos de existência, o Munap consolida-se como um importante agente para promover, divulgar e incentivar a poesia. Sua atuação itinerante em espaços como escolas públicas e privadas, parques, praças e centros culturais tem sido fundamental para levar a riqueza dos versos aos mais diversos públicos. Assim, o museu "sem formas e sem bordas" fundado pela artista e poeta Regina Mello é sempre um excelente convite não só para os amantes da poesia, mas para os apreciadores da arte em geral. ■

Vitor Rogério Oliveira Rocha é historiador e membro da equipe editorial de ***Musas***.

Antologia de Ouro é um dos principais projetos editoriais do Munap. Na foto, amantes da poesia reunidos na Praça dos Fundadores para celebrar mais um número dessa publicação que já reuniu mais de trezentos poetas.

Foto: Regina Mello

Poemas Regina Mello

Das lâminas cortantes
Brotam a poesia muda
Cravada como semente
Em troncos férteis
Que humildemente
Acolhem e guardam
A poética agressiva
Dos anônimos
Desejos memoriais

(Agosto de 2008)

Pedaços de noite bordam de negro
A piche escaldante
Caminho incerto
Rumo ao medo do céu

Pedaços de noite descolam memórias
Cegas formas errantes
Sementeiras de luz
Jardim infinito
Líquido
Solto ao vento

(2015)

Sombra líquida sobre o véu da noite
União de céu e terra bordado a fio de luz
Silêncio vivo da floresta fértil
Adormecida em berço negro de folhas secas
Guardou as feridas do Sol
Escondidas nas fendas dos mapas
Sombreado sobre areia
Vestido do corpo ausente

(2015)

A Recomendação da **Unesco** para a Proteção e Promoção de **Museus e Coleções**

MANUELINA DUARTE

Aprovada por unanimidade em novembro de 2015, na 38ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – Unesco, a Recomendação que apresentamos a seguir, publicada em primeira mão em português, traz como uma das principais qualidades a atualização do léxico do setor no âmbito da Unesco.

A organização, que completa este ano sete décadas de existência, formulou neste período 35 convenções, 32 recomendações e 13 declarações no campo da cultura, como a Convenção sobre a proteção de bens culturais em caso de conflito armado (1954), a Convenção sobre a proteção do patrimônio mundial cultural e natural (1972), que criou a categoria do Patrimônio Cultural da Humanidade, e a Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais (2005), para citar apenas alguns exemplos.

Entretanto, o único documento com referência específica ao campo dos museus era a Regulamentação Internacional de medidas mais eficazes para tornar os museus acessíveis a todos (1958). Isso significa dizer que todas as transformações e avanços do campo museal desde então não estavam incorporados formalmente, inclusive o grande marco de inflexão do campo dos museus e da museologia, a Declaração oriunda da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, sobre o desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo, realizada de 20 a 31 de maio de 1972.

Cabe lembrar que esta Declaração provém de uma ação regional da Unesco, não tendo, entretanto, o mesmo peso e repercussão dos documentos aprovados em suas Conferências Gerais.

Tendo em vista esta lacuna, o Instituto Brasileiro de Museus, instituições culturais dos países ibero-americanos e o Programa Ibermuseus promoveram, a partir de 2011, um debate visando à constru-

ção de um instrumento normativo internacional para o patrimônio museológico e as coleções. A proposta, inicialmente de uma Resolução, foi copatrocinada por mais 25 países dos cinco continentes, e recebeu diversas manifestações de apoio das nações presentes à 36ª Conferência Geral da Organização.

Uma reunião de especialistas convocada pela Unesco para elaboração de uma proposta do documento foi realizada no Rio de Janeiro em 2012. Também foram enviados pelo Brasil duzentos e vinte mil dólares destinados a apoiar os estudos preliminares que indicaram, entre outros pontos, a característica não vinculante dada ao documento a partir daí, entrando na pauta já como Recomendação.

Em janeiro de 2015 o Brasil encaminhou suas considerações sobre comentários provenientes dos diferentes países a respeito do texto da Recomendação que seria discutido na reunião de especialistas em maio, na sede da Unesco. Nesse encontro, os países presentes aprovaram por unanimidade o texto do documento após discussões e consensos, inclusive em torno do aspecto mais polêmico, que estendia a Recomendação não só a museus mas também a coleções.

"Alguns pontos fundamentais da Recomendação dizem respeito ao compromisso dos museus com a gestão responsável de suas coleções e sua importância como lugar de pesquisa."

O Brasil tem estado alinhado ou mesmo como precursor de inúmeros avanços no campo da museologia e dos museus. Aparentemente para nós, por já termos um campo bastante consolidado, a Recomendação não representa grandes transformações. Mas ela cria parâmetros importantes para países que não possuem legislação específica para o setor, como a Alemanha. Alguns pontos fundamentais da Recomendação dizem respeito ao compromisso dos museus com a gestão responsável de suas coleções e sua importância como lugar de pesquisa. Também foram reiterados os princípios de dois outros documentos fundamentais: a Recomendação de 1958, concernente aos meios mais eficazes de tornar os museus acessíveis a todos os públicos, e a Convenção de 2005 sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais. A nova Recomendação toca ainda na necessidade de qualificação de pessoal para atuação no campo, na conexão entre os museus e as novas tecnologias, e, especialmente, nos aspectos da participação social, expressos no destaque à função social do museu.

Entretanto, como Recomendação, ela não é vinculante, e cada país adequará à sua legislação própria, adotando o que considerar pertinente.

Para o Brasil, a liderança da iniciativa de elaboração desta Recomendação e sua aprovação representam um dos maiores êxitos diplomáticos no âmbito cultural multilateral em tempos recentes. Os trabalhos envolveram, notadamente, a Divisão de Acordos e Assuntos Multilaterais Culturais (DAMC) do Ministério das Relações Exteriores, a Delegação Permanente do Brasil junto à Unesco, e, pelo Ministério da Cultura, o Ibram. Este Instituto agora está participando do Fórum de Alto Nível para Museus, cujo objetivo é dar encaminhamento aos termos tratados na Recomendação, discutindo temas específicos para sua difusão e articulação no setor museal no mundo inteiro.

"Para o Brasil, a liderança da iniciativa de elaboração desta Recomendação e sua aprovação representam um dos maiores êxitos diplomáticos no âmbito cultural multilateral em tempos recentes. Os trabalhos envolveram, notadamente, a Divisão de Acordos e Assuntos Multilaterais Culturais (DAMC) do Ministério das Relações Exteriores, a Delegação Permanente do Brasil junto à Unesco, e, pelo Ministério da Cultura, o Ibram."

A Unesco possui três línguas oficiais: inglês, francês e espanhol. Portanto, não havendo uma tradução oficial do organismo para a Recomendação, a Assessoria Internacional do Ibram realizou esta tradução, já em uso como documento de trabalho em reuniões no Brasil e em Portugal, que agora publicamos como forma de garantir maior divulgação e acesso ao que aqui é recomendado. ■

Manuelina Duarte é professora adjunta II de Museologia da Universidade Federal de Goiás. Foi diretora do Departamento de Processos Museais do Ibram entre abril de 2015 e maio de 2016.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA

Recomendação Referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade[1]

Paris, 20 de novembro de 2015

A Conferência Geral,

Considerando que os museus compartilham algumas das missões fundamentais da Organização, conforme estipuladas em sua Constituição, incluindo a contribuição à ampla difusão da cultura, à educação da humanidade para a justiça, a liberdade e a paz, a fundamentação da solidariedade intelectual e moral da humanidade, oportunidades plenas e iguais de educação para todos, na busca irrestrita da verdade objetiva, e no livre intercâmbio de ideias e conhecimento,

Considerando também que uma das funções da Organização, conforme estabelecido em sua Constituição, é dar novo impulso à educação popular e à disseminação da cultura: colaborando com os Membros, sob sua solicitação, no desenvolvimento de atividades educacionais; instituindo a colaboração entre países para avançar no ideal de igualdade de oportunidades educacionais independentemente de raça, gênero ou quaisquer distinções, econômicas ou sociais; e mantendo, ampliando e disseminando o conhecimento,

Reconhecendo a importância da cultura em suas diversas formas no tempo e no espaço, o benefício que povos e sociedades obtêm desta diversidade, e a necessidade de incorporar estrategicamente a cultura, em sua diversidade, nas políticas nacionais e internacionais de desenvolvimento, em benefício das comunidades, povos e países,

1. Tradução não oficial da Recomendação da Unesco, realizada pelo Instituto Brasileiro de Museus e revista pelo Icom Portugal.

Afirmando que a preservação, estudo e transmissão do patrimônio cultural e natural, tangível e intangível, em condições móveis e imóveis, são de grande importância para as sociedades, para o diálogo intercultural entre os povos, para a coesão social, e para o desenvolvimento sustentável,

Reafirmando que museus podem contribuir efetivamente para o cumprimento destas tarefas, conforme estipulado pela Recomendação sobre os Meios Mais Efetivos de Tornar os Museus Acessíveis a Todos, de 1960, que foi adotada pela Conferência Geral da Unesco em sua 11ª Sessão (Paris, 14 de dezembro de 1960),

Afirmando ainda que museus e coleções contribuem ao aprimoramento dos direitos humanos, conforme definidos na Declaração Universal dos Direitos Huma-

Divulgação/Unesco

Fundada em 4 de novembro de 1946, a Unesco tem o objetivo de contribuir para a paz e a segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações. Na foto, imagem da sua 38ª Conferência Geral, que aprovou por unanimidade a Recomendação para a Proteção de Museus e Coleções.

nos, em particular no seu artigo 27, e no Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, em particular em seus artigos 13 e 15,

Considerando o valor intrínseco dos museus como zeladores do patrimônio, e o seu papel crescente no estímulo à criatividade, na geração de oportunidades para indústrias criativas e culturais, e no entretenimento, contribuindo, portanto, ao bem-estar material e espiritual de cidadãos em todo o mundo,

Considerando que é responsabilidade de cada Estado-membro proteger o patrimônio cultural e natural, tangível e intangível, móvel e imóvel, no território sob sua jurisdição, em todas as circunstâncias, e apoiar as ações de museus e o papel das coleções para este fim,

Tomando nota de que existe um corpo de instrumentos normativos internacionais sobre o tema dos museus e coleções – adotados pela Unesco e outras instâncias – incluindo convenções, recomendações e declarações, todos os quais permanecem válidos,[2]

Tomando em consideração a magnitude das mudanças socioeconômicas e políticas que afetaram o papel e a diversidade dos museus desde a adoção

2. Lista dos instrumentos internacionais direta e indiretamente relacionados a museus e coleções:
Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado (1954) e seus dois Protocolos (1954 e 1999);
Convenção sobre as Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedade Ilícitas dos Bens Culturais (1970);
Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972);
Convenção sobre Diversidade Biológica (1992);
Convenção da UNIDROIT sobre Bens Culturais Furtados ou Ilicitamente Exportados (1995);
Convenção para a Proteção do Patrimônio Cultural Subaquático (2001);
Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003);
Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005);
Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966);
Recomendação sobre os Princípios Internacionais Aplicáveis a Escavações Arqueológicas (Unesco, 1956);
Recomendação sobre os Meios Mais Efetivos de Tornar os Museus Acessíveis a Todos (Unesco, 1960);
Recomendação sobre as Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedade Ilícitas dos Bens Culturais (Unesco, 1964);
Recomendação sobre a Proteção, no Plano Nacional, do Patrimônio Cultural e Natural (Unesco, 1972);
Recomendação relativa ao Intercâmbio Internacional de Bens Culturais (Unesco, 1976);
Recomendação para a Proteção dos Bens Culturais Móveis (Unesco, 1978);
Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (Unesco, 1989);
Declaração Universal dos Direitos Humanos (1949);
Declaração dos Princípios de Cooperação Cultural Internacional (Unesco, 1966);
Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (Unesco, 2001);
Declaração sobre a Destruição Intencional de Patrimônio Cultural (Unesco, 2003);
Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (2007).

Divulgação/Unesco

Divulgação/Unesco

Representantes dos Estados-membros durante a 38ª Conferência Geral da Unesco. Ao longo dos seus setenta anos de existência, a entidade formulou 35 convenções, 32 recomendações e 13 declarações no campo da cultura.

da Recomendação sobre os Meios Mais Efetivos de Tornar os Museus Acessíveis a Todos, de 1960,

Desejando reforçar a proteção oferecida pelos padrões e princípios existentes que se referem ao papel dos museus e das coleções em favor do patrimônio cultural e natural, em suas formas materiais e imateriais, e em papéis e responsabilidades correlacionados,

Tendo considerado propostas sobre a Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade,

Recordando que uma Recomendação da Unesco é um instrumento não vinculante que estabelece princípios e diretrizes de política voltados a diferentes atores,

Adota esta Recomendação em 17 de novembro de 2015.

A Conferência Geral recomenda que os Estados-membros apliquem as seguintes disposições, tomando quaisquer medidas legislativas ou outras que possam ser necessárias para implementar, dentro dos respectivos territórios sob sua jurisdição, os princípios e normas estabelecidos nesta Recomendação.

INTRODUÇÃO

1. A proteção e promoção da diversidade cultural e natural são desafios centrais do século XXI. Nesse sentido, museus e coleções constituem meios primários pelos quais testemunhos tangíveis e intangíveis da natureza e da cultura humanas são salvaguardados.

2. Museus, como espaços para a transmissão cultural, diálogo intercultural, aprendizado, discussão e formação, desempenham também um importante papel na educação (formal, informal e continuada), na promoção da coesão social e do desenvolvimento sustentável. Os museus têm grande potencial para sensibilizar a opinião pública sobre o valor do patrimônio cultural e natural e sobre a responsabilidade de todos os cidadãos para contribuir com sua guarda e transmissão. Os museus apoiam também o desenvolvimento econômico, notadamente por meio das indústrias culturais e criativas e do turismo.

3. Esta Recomendação chama a atenção dos Estados-membros para a importância da proteção e promoção dos museus e coleções, de modo a serem parceiros no desenvolvimento sustentável por meio da preservação e proteção do patrimônio, da proteção e promoção da diversidade cultural, da transmissão do conhecimento científico, do desenvolvimento de políticas educacionais, educação continuada e coesão social, e do desenvolvimento das indústrias criativas e da economia do turismo.

“A proteção e promoção da diversidade cultural e natural são desafios centrais do século XXI. Nesse sentido, museus e coleções constituem meios primários pelos quais testemunhos tangíveis e intangíveis da natureza e da cultura humanas são salvaguardados.”

> *"Nos casos em que o patrimônio cultural de povos indígenas esteja representado em coleções de museus, os Estados-membros devem tomar as medidas apropriadas para encorajar e facilitar o diálogo e o estabelecimento de relações construtivas entre estes museus e os povos indígenas com respeito à gestão destas coleções e, onde apropriado, ao retorno ou restituição de acordo com as leis e políticas aplicáveis."*

I. DEFINIÇÃO E DIVERSIDADE DOS MUSEUS

4. Nesta Recomendação, o termo *museu* é definido como uma "instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e de seu ambiente para os propósitos de educação, estudo e entretenimento"[3]. Como tal, museus são instituições que buscam representar a diversidade cultural e natural da humanidade, assumindo um papel essencial na proteção, preservação e transmissão do patrimônio.

5. Na presente Recomendação, o termo *coleção* é definido como "um conjunto de bens culturais e naturais, materiais e imateriais, passados e presentes"[4]. Cada Estado-membro deve definir o escopo do que entende por coleção nos termos de seu próprio quadro normativo, para os propósitos desta Recomendação.

6. Na presente Recomendação, o termo *patrimônio* é definido[5] como um conjunto de valores materiais e imateriais, e expressões que pessoas selecionam e identificam, independentemente do regime de propriedade de bens, como reflexo e expressão de suas identidades, crenças, saberes e tradições, e ambientes que demandem proteção e melhoramento pelas

3. Esta definição é dada pelo Conselho Internacional de Museus (Icom), que reúne, em nível internacional, o fenômeno dos museus em toda a sua diversidade e transformações através do tempo e do espaço. Esta definição descreve um museu como uma agência ou instituição pública ou privada sem fins lucrativos.

4. Esta definição reflete parcialmente aquela dada pelo Conselho Internacional de Museus (Icom).

5. Esta definição reflete parcialmente aquela dada pela Convenção Quadro do Conselho da Europa sobre o Valor do Patrimônio Cultural para a Sociedade.

gerações contemporâneas e transmissão para as gerações futuras. O termo *patrimônio* também se refere às definições de patrimônio cultural e natural, material e imaterial, bens culturais e objetos culturais, conforme incluídos nas Convenções de Cultura da Unesco.

II. FUNÇÕES FUNDAMENTAIS DOS MUSEUS

Preservação

7. A preservação do patrimônio compreende atividades relacionadas à aquisição e gestão de coleções, incluindo análise de risco e o desenvolvimento de capacidades de prevenção e de planos de emergência, além de segurança, conservação preventiva e curativa, e a restauração de objetos musealizados, garantindo a integridade das coleções quando usadas e armazenadas.

> *"Os Estados-membros devem adotar políticas e tomar as medidas apropriadas para garantir a proteção e promoção dos museus localizados nos territórios sob sua jurisdição ou controle, apoiando e desenvolvendo estas instituições de acordo com suas funções fundamentais (...)."*

8. Um componente-chave da gestão de coleções em museus é a criação e manutenção de um inventário profissional e o controle regular das coleções. Um inventário é uma ferramenta essencial para proteger os museus, prevenir e combater o tráfico ilícito, e para ajudá-los a cumprir seu papel na sociedade. Ele também facilita a gestão apropriada da mobilidade dos acervos.

Pesquisa

9. Pesquisa, incluindo o estudo das coleções, é outra função fundamental dos museus. A pesquisa pode ser conduzida pelos museus em colaboração com outros. Apenas por meio do conhecimento obtido de tais pesquisas o completo potencial dos museus pode ser alcançado e oferecido ao público. A pesquisa é de extrema importância para os museus para que ofereçam oportunidades de reflexão sobre a história em um contexto contemporâneo, assim como para a interpretação, representação e apresentação de coleções.

> *"Os Estados-membros devem promover a cooperação internacional em capacitação e treinamento profissional, por meio de mecanismos bilaterais e multilaterais, inclusive por meio da Unesco, a fim de melhor implementar estas recomendações e especialmente para beneficiar os museus e coleções dos países em desenvolvimento."*

Comunicação

10. A comunicação é outra função fundamental dos museus. Os Estados-membros devem encorajar museus a interpretar e disseminar ativamente o conhecimento sobre coleções, monumentos e sítios dentro de suas áreas específicas de *expertise* e a organizar exposições, conforme apropriado. Ademais, os museus devem ser encorajados a utilizar todos os meios de comunicação para desempenhar um papel ativo na sociedade, por exemplo, organizando eventos públicos, tomando parte em atividades culturais relevantes e em outras interações com o público tanto em formatos físicos quanto digitais.

11. Políticas de comunicação devem levar em consideração a integração, o acesso e a inclusão social, e devem ser conduzidas em colaboração com o público, incluindo grupos que normalmente não visitam museus. Ações de museus deveriam também ser fortalecidas pelas ações do público e das comunidades em favor dos museus.

Educação

12. A educação é outra função fundamental dos museus. Os museus atuam na educação formal e informal e na formação continuada, por meio do desenvolvimento e da transmissão do conhecimento, programas educativos e pedagógicos, em parceria com outras instituições, especialmente as escolas. Os programas educativos nos museus contribuem fundamentalmente para educar diversos públicos acerca dos temas de suas coleções e sobre cidadania, bem como ajudam a gerar consciência sobre a importância de se preservar o patrimônio e impulsionam a criatividade. Os museus podem ainda promover conhecimento e experiências que contribuem para a compreensão de temas sociais relacionados.

III. QUESTÕES PARA OS MUSEUS EM SOCIEDADE

Globalização

13. A globalização permitiu uma maior mobilidade de coleções, de profissionais, visitantes e ideias, com resultados com impactos tanto positivos quanto negativos para os museus, refletidos em aumento da acessibilidade e homogeneização. Os Estados-membros devem promover a salvaguarda da diversidade e da identidade que caracterizam os museus e as coleções, sem diminuir o papel dos museus no mundo globalizado.

> *"Nesta Recomendação, o termo museu é definido como uma 'instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e de seu ambiente para os propósitos de educação, estudo e entretenimento."*

Relações dos museus com a economia e a qualidade de vida

14. Os Estados-membros devem reconhecer que os museus podem ser atores econômicos na sociedade e contribuir para atividades geradoras de renda. Ademais, eles participam da economia do turismo e de projetos produtivos que contribuem para a qualidade de vida das comunidades e regiões onde se localizam. De modo mais amplo, eles podem também ampliar a inclusão social de populações vulneráveis.

15. De modo a diversificar suas fontes de renda e aumentar sua autossustentabilidade, muitos museus têm ampliado, por escolha ou necessidade, suas atividades geradoras de renda. Os Estados-membros não devem conferir prioridade elevada à geração de receita em detrimento das funções primárias dos museus. Os Estados-membros devem reconhecer que aquelas funções fundamentais, por serem de extrema importância para a sociedade, não podem ser expressas em termos puramente financeiros.

Função social

16. Os Estados-membros são encorajados a apoiar a função social dos museus, destacada pela Declaração de Santiago do Chile, de 1972. Os museus são cada vez mais vistos, em todos os países, como tendo um papel-chave na sociedade e como fator de promoção à integração e coesão social. Neste sentido, podem ajudar as comunidades a enfrentar

Foto: Octávio Mendes de Oliveira Castro/Coleção Sanson/Museu Imperial-Ibram

Desfile militar na antiga Avenida Central, hoje Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro. Essa é uma das 1.374 fotografias de autoria do fotógrafo amador Octávio Mendes de Oliveira Castro, que integram a "Coleção Sanson". O compromisso dos museus com a gestão responsável de suas coleções é um dos pontos fundamentais da Recomendação da Unesco.

"(...) o termo coleção é definido como "um conjunto de bens culturais e naturais, materiais e imateriais, passados e presentes."

mudanças profundas na sociedade, incluindo aquelas que levam ao crescimento da desigualdade e à quebra de laços sociais.

17. Museus são espaços públicos vitais que devem abordar o conjunto da sociedade e podem, portanto, desempenhar importante papel no desenvolvimento de laços sociais e de coesão social, na construção da cidadania e na reflexão sobre identidades coletivas. Os museus devem ser lugares abertos a todos e comprometidos com o acesso físico e o acesso à cultura para todos, incluindo grupos vulneráveis. Eles podem constituir espaços para reflexão e debate sobre temas históricos, sociais, culturais e científicos. Os museus devem também promover o respeito aos direitos humanos e à igualdade de gênero. Os Estados-membros devem encorajar os museus a cumprir todos estes papéis.

18. Nos casos em que o patrimônio cultural de povos indígenas esteja representado em coleções de museus, os Estados-membros devem tomar as medidas apropriadas para encorajar e facilitar o diálogo e o estabelecimento de relações construtivas entre estes museus e os povos indígenas com respeito à gestão destas coleções e, onde apropriado, ao retorno ou restituição de acordo com as leis e políticas aplicáveis.

Museus e Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs)

19. As mudanças trazidas pela ascensão das tecnologias da informação e comunicação (TICs) oferecem oportunidades para os museus em termos de preservação, estudo, criação e transmissão do patrimônio e do conhecimento relacionado. Os Estados-membros devem apoiar os museus a compartilhar e disseminar o conhecimento e garantir que os museus tenham os meios para ter acesso a estas tecnologias quando consideradas necessárias para aprimorar suas funções fundamentais.

"Um componente-chave da gestão de coleções em museus é a criação e manutenção de um inventário profissional e o controle regular das coleções."

Foto: Paula Sampaio/MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

A relação entre museus e pesquisa também é objeto de atenção na Recomendação da Unesco. No Brasil, o Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém-PA) figura entre as principais instituições museológicas dedicadas à investigação científica. Na imagem, o Pavilhão de Exposições Domingo Soares Ferreira Penna (Rocinha) – Parque Zoobotânico do Museu Goeldi.

IV. POLÍTICAS

Políticas gerais

20. Instrumentos internacionais existentes relativos ao patrimônio cultural e natural reconhecem a importância e a função social dos museus na sua proteção e promoção, e na acessibilidade deste patrimônio ao público. Neste sentido, os Estados-membros devem tomar medidas apropriadas de maneira que os museus e coleções nos territórios sob sua jurisdição ou controle se beneficiem das medidas protetivas e promocionais garantidas por esses instrumentos. Os Estados-membros devem ainda tomar as medidas apropriadas para fortalecer as capacidades dos museus para sua proteção em todas as circunstâncias.

21. Os Estados-membros devem assegurar que os museus implementem princípios dos instrumentos internacionais aplicáveis. Os museus estão comprometidos a observar os princípios dos instrumentos internacionais para a proteção e promoção do patrimônio cultural e natural, tanto material quanto imaterial. Eles devem também aderir aos princípios dos instrumentos internacionais para a luta contra o tráfico ilícito de bens culturais e devem coordenar seus esforços nesta matéria. Os museus devem também levar em consideração os padrões éticos e profissionais estabelecidos pela comunidade de profissionais de museus. Os Estados-membros devem garantir que o papel dos museus na sociedade seja exercido de acordo com padrões legais e profissionais nos territórios sob sua jurisdição.

22. Os Estados-membros devem adotar políticas e tomar as medidas apropriadas para garantir a proteção e promoção dos museus localizados nos territórios sob sua jurisdição ou controle, apoiando e desenvolvendo estas instituições de acordo com suas funções fundamentais e, neste sentido, desenvolvendo os recursos humanos, físicos e financeiros necessários para o seu funcionamento apropriado.

23. A diversidade dos museus e do patrimônio do qual são guardiões constitui o seu maior valor. Solicita-se aos Estados-membros que protejam e promovam esta diversidade, e ao mesmo tempo encorajar os museus a basear-se nos critérios de excelência definidos e promovidos pelas comunidades de museus nacionais e internacionais.

Políticas funcionais

24. Os Estados-membros são convidados a apoiar políticas ativas de preservação, pesquisa, educação e comunicação, adaptadas aos contextos sociais e culturais locais, para permitir aos museus proteger e transmitir o patrimônio às futuras gerações. Nesta perspectiva, esforços colaborativos e participativos entre museus, comunidades, sociedade civil e o público devem ser fortemente encorajados.

25. Os Estados-membros devem tomar medidas apropriadas para garantir que a compilação de inventários baseada nos padrões internacionais seja uma prioridade nos museus estabelecidos nos territórios sob sua jurisdição. A digitalização de coleções de museus é altamente importante nesse sentido, mas não deve ser considerada como um substituto para a conservação de coleções.

26. Boas práticas para o funcionamento, proteção e promoção dos museus e de sua diversidade e papel na sociedade têm sido reconhecidas por redes nacionais e internacionais de museus. Essas boas práticas são continuamente atualizadas para refletir inovações no campo. A este respeito, o Código de Ética para Museus adotado pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) constitui a referência mais amplamente compartilhada. Os Estados-membros são encorajados a promover a adoção e disseminação deste e de outros códigos de ética e boas práticas, e a usá-los para subsidiar o desenvolvimento de padrões, de políticas de museus e da legislação nacional.

27. Os Estados-membros devem tomar as medidas apropriadas para facilitar o emprego de pessoal qualificado por museus nos territórios sob sua jurisdição com a *expertise* necessária. Oportunidades adequadas para a educação continuada e o desenvolvimento profissional de todos os trabalhadores de museus devem ser oferecidas para manter uma força de trabalho efetiva.

28. O funcionamento efetivo dos museus é diretamente influenciado pelo financiamento público e privado e parcerias adequadas. Os Estados-membros devem empenhar-se para garantir uma visão clara, planejamento e financiamento adequados para museus, e um equilíbrio harmonioso entre os diferentes mecanismos de financiamento, para permitir-lhes realizar suas missões em benefício da sociedade respeitando inteiramente suas funções fundamentais.

29. As funções dos museus são também influenciadas pelas novas tecnologias e por seu papel crescente na vida cotidiana. Estas tecnologias têm grande potencial para promover os museus por todo o

> *"A globalização permitiu uma maior mobilidade de coleções, de profissionais, visitantes e ideias, com resultados com impactos tanto positivos quanto negativos para os museus, refletidos em aumento da acessibilidade e homogeneização."*

mundo, mas também constituem barreiras potenciais para pessoas e museus que não têm acesso a elas, ou o conhecimento e habilidades para usá-las de forma efetiva. Os Estados-membros devem se esforçar para fornecer acesso a estas tecnologias para os museus nos territórios sob sua jurisdição ou controle.

30. A função social dos museus, juntamente com a preservação do patrimônio, constitui seu propósito fundamental. O espírito da *Recomendação sobre os Meios Mais Efetivos de Tornar os Museus Acessíveis a Todos*, de 1960, permanece importante na criação de um lugar duradouro para os museus na sociedade. Os Estados-membros devem se empenhar para incluir estes princípios nas leis concernentes aos museus estabelecidos nos territórios sob sua jurisdição.

31. A cooperação entre os setores de museus e as instituições responsáveis pela cultura, patrimônio e educação é uma das formas mais efetivas e sustentáveis de proteger e promover os museus, sua diversidade e seu papel na sociedade. Os Estados-membros devem, portanto, encorajar a cooperação e parcerias entre museus e instituições culturais e científicas em todos os níveis, incluindo sua participação em redes profissionais e associações que promovem tal cooperação e exposições internacionais, intercâmbios e mobilidade de coleções.

32. As coleções definidas no parágrafo 5, quando abrigadas em instituições que não são museus, devem ser protegidas e promovidas a fim de preservar a coerência e melhor representar a diversidade cultural do patrimônio daqueles países. Os Estados-membros são convidados a cooperar na proteção, pesquisa e promoção dessas coleções, assim como na promoção do acesso às mesmas.

33. Os Estados-membros devem tomar medidas legislativas, técnicas e financeiras apropriadas, a fim de desenhar planos e políticas públicas permitindo o desenvolvimento e implementação destas recomendações em museus situados nos territórios sob sua jurisdição.

34. A fim de contribuir para o melhoramento das atividades e serviços dos museus, os Estados-membros são encorajados a apoiar o desenvolvimento de políticas inclusivas para o desenvolvimento de público.

35. Os Estados-membros devem promover a cooperação internacional em capacitação e treinamento profissional, por meio de mecanismos bilaterais e multilaterais, inclusive por meio da Unesco, a fim de melhor implementar estas recomendações e especialmente para beneficiar os museus e coleções dos países em desenvolvimento. ■

A poeira do passado: tempo, saudade e cultura material, de Francisco Régis Lopes Ramos. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014. 300 páginas.

Capítulos de poeira sobre a escrita da história

ALINE MONTENEGRO MAGALHÃES
RAFAEL ZAMORANO BEZERRA

É pó, é pedra, mas não é o fim do caminho, nem mesmo dos tempos ou da história. É o faro do historiador Francisco Régis Lopes Ramos, professor da Universidade Federal do Ceará (UFC) e autor do consagrado livro A danação do objeto. O museu no ensino de história (2004). Neste novo trabalho, fruto de sua pesquisa de pós-doutorado sob supervisão do historiador Paulo Knauss, Ramos se dedica a perceber a presença da poeira nos diferentes usos e construções do passado. Na maioria das vezes de forma positiva, como prova da passagem do tempo, aproximando o pretérito dos presentes. Em outras, pelo contrário, uma intrusa no ambiente, prejudicando a higiene e a saúde, a beleza e a aparência dos lugares, mesmo aqueles dedicados ao passado, como os museus.

Como indicadores da passagem do tempo, as pedras das ruínas e dos monumentos, a poeira que paira sobre documentos, objetos e em ambientes são veneradas por aqueles que escreveram sobre suas experiências com elas, compreendidas como portais para o passado. Nesse caso, mais do que os olhos, outras partes do corpo são convocadas, como o nariz, os ouvidos, os dedos, fazendo com que o distante tempo das coisas seja sentido à flor da pele.

Os escritos que apontam para esse tipo de relação com o que resistiu ao tempo são as meninas dos olhos de Ramos. Relação cara à sensibilidade

antiquária, tão desmerecida pela prática historiográfica científica que começou a se consolidar no século XIX, mas tão presente em sua constituição. Que tensa operação!

Sua análise parte da produção de Gustavo Barroso, especialmente seus relatos de viagem que possibilitam perceber como esse escritor cearense se deslocou no espaço para encontrar um tempo que não é o seu ao contato com "muros que o tempo enegreceu", "casas patinadas pelo tempo e pela história". Indícios da passagem dos séculos, sobre os quais viria a escrever em seus livros de história e nas salas do Museu Histórico Nacional que dirigiu por trinta e cinco anos.

Embora a escrita de Ramos se aproxime da de um romance, de tanto prazer que nos dá a leitura dos 18 capítulos no qual está dividido o livro, a discussão por ele proposta é densa. Faz o leitor pensar nas complexas possibilidades de construção do passado. Possibilita-nos conhecer Gustavo Barroso como intelectual de múltiplas narrativas, trabalhando na fronteira entre literatura e história, entre as letras e a cultura material.

E numa escrita suave e fluida, rica em reflexões teóricas e referências literárias, Ramos nos enreda nas tramas da escrita da história. Não há nós separando ou impedindo o fluxo entre história e literatura. Mas sim laços entre historiadores e literatos, eruditos e românticos que lançavam mão da emoção e da cultura material para produzir narrativas sobre o passado. Fossem narrativas de caráter científico ou ficcionais, eram escritos que não abriam mão do objeto como gerador de sensibilidades distintas sobre o pretérito e, principalmente, como comprovação do que se estava a escrever.

Ramos nos mostra como a presença da matéria e da "poeira do passado" sobre ela, seja em forma de pátina ou na sujeira densa e acumulada, suscita uma percepção de tempo cara à filosofia da história, onde o tempo tripartido em passado, presente e futuro preenche a matéria de temporalidade e historicidade, elemento fundador das políticas de preservação do patrimônio. Assim, o "culto da saudade" de Gustavo Barroso é aproximado e confrontado com outras narrativas históricas, indo desde a sensibilidade antiquária e romântica até os projetos de restauração científica de Ruskin, Cesari Brandi, entre outros. O desejo de Ramos é "tratar a poeira como parte da escrita da história moderna, em

suas variadas vertentes; compreendê-la, mais de perto, como imagem que, de maneiras variadas, pode recriar certos fios que a temporalidade racionalista (des)atou, na medida em que dispôs o tempo numa trama pré-moldada". Nesta perspectiva, Ramos nos mostra como a literatura, a história, a museologia e a tradição antiquária compartilham muito em suas experiências com o passado, sensibilidades que ora vêm como saudade, ora como melancolia, "ora como porta de entrada para o passado, ora como vontade de vasculhar a terra para ver, pelo menos em parte, as raízes do presente". Todas fazem parte da escrita da história moderna em sua busca pela distribuição do tempo em dimensões diferentes.

Nas reflexões do autor, há um alargamento da noção de "escrita da história", que, tomada em sentido mais amplo, é "exatamente o protocolo que, em determinado lugar do poder institucional, sustenta-se por maneiras de fazer o tempo ser distribuído entre o antes, o agora e o depois".

Ao analisar a persistência das referências à "poeira do passado" na literatura, Ramos nos leva a refletir como a escrita se apropria do "antigo" para torná-lo um passado domesticado, uma vez que tudo aquilo que é tomado como patrimônio histórico passa necessariamente por uma domesticação. Escreve ele: "Nos museus, o processo tende a ser mais intenso, sobretudo quando a instituição prima pela elaboração de inventários e legendas". Isto nos traz novamente à tessitura dessas narrativas na construção romântica que Gustavo Barroso faz do passado, ao jogo entre a palavra e os objetos. Estes "tornam-se significativos na literatura porque são inseparáveis das construções culturais, porque juntam e dividem seres humanos, porque habitam no âmago das relações sociais". A imposição da palavra diante dos objetos atribui-lhes uma existência específica para atender a certas demandas dos processos de musealização. O desejo de informação que acompanha as legendas expositivas é relacionado, por Ramos, à própria ausência da memória, pois como atenta Pierre Nora, mais lugares de memória significa mais esquecimento. A palavra então é o remédio para o esquecimento, ocasião em que o autor cita o romance Cem anos de solidão, no qual a doença da falta de sono gerou uma amnésia coletiva, que ocasionou a necessidade dos habitantes de

Macondo de colocarem legendas em todos os objetos da cidade, para justamente lembrarem-se para que serviam.

Ao refletir sobre como a leitura e os sentidos, os olhos e as outras partes do corpo se mobilizam na prática da escrita do "cultor da saudade", Ramos mostra as peculiaridades de uma escrita da história. Barroso defendia, pela erudição, o seu método, herdeiro de tradições variadas que serviam para identificar a veracidade das camadas do tempo. "Nacionalismo, sensibilidade antiquária, história científica, romantismo, tudo entrava em cena, como se não houvesse contraditos entre tais vertentes". Porém, quando o assunto é a "poeira do passado", Ramos não deixa de apontar que Barroso não estava sozinho em reverenciá-la como "assinatura do tempo", vide José de Alencar e Victor Hugo, entre outros escritores estudados pelo autor, no ato de transformar o passado em objeto de investigação. Investigação movida pelo desejo da presença do passado... Ou seria pela obsessão? ■

Aline Montenegro Magalhães é doutora em história pelo PPGHIS/UFRJ. Historiadora no Museu Histórico Nacional (Ibram/MinC), atua na Divisão de Pesquisa onde é co-editora dos Anais do Museu Histórico Nacional e dos livros do Seminário Internacional do MHN. Professora de história na Universidade Estácio de Sá e pesquisadora associada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura – PROARQ/UFRJ.

Rafael Zamorano Bezerra é doutor em história pelo PPGHIS/UFRJ. Historiador no Museu Histórico Nacional (Ibram/MinC), é responsável pela Divisão de Pesquisa do museu e coeditor dos Anais do Museu Histórico Nacional e dos livros do Seminário Internacional do MHN.

Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar organizada por de Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro. Niterói: EdUFF; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. 526 páginas.

Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar

FERNANDO CHIQUIO BOPPRÉ
RAFAEL MUNIZ DE MOURA
SIMONE ROLIM DE MOURA

Uma reflexão sobre patrimônios, deliberadamente no plural[1]. A politização de conceitos como memória e identidade, tão entranhados no cotidiano de quem estuda e trabalha na área. O questionamento radical da lógica centro-periferia acompanhado da desconstrução das ideias de origem e de influência como determinantes do valor de bens e paisagens culturais. Uma concepção de tempo e de patrimônios em que o futuro do passado está na ordem verbal e do dia, no abandono do vetor pretérito que costumeiramente o caracteriza.

Essas são algumas das problematizações lançadas pelo livro Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar, publicado em setembro de 2015 em Portugal e organizado por Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro, coordenadores e professores do Programa de Doutorado em Patrimônios de Influência Portuguesa da Universidade de Coimbra. A publicação reflete o trabalho coletivo e interdisciplinar de pesquisadoras(es) desafiados a pensar os patrimônios a partir de uma perspectiva pós-colonial.

1. "O uso do plural na designação do objeto Patrimônios, visa suscitar a pluralidade dos olhares sobre um objeto que resulta da composição de muitos outros" (p. 20).

A primeira parte do livro, intitulada "Conceitos", reúne apontamentos críticos para termos como influência, origem, matriz, identidade, memória, pós-colonialismo e língua. Tais conceitos servem como uma base teórica de caráter introdutório à segunda parte do livro, "Discursos e percursos", que condensa estudos aplicados em diferentes disciplinas. São narrativas literárias em língua portuguesa, discursos historiográficos, antropológicos e arquitetônicos, assim como imagens provindas do cinema, da fotografia e do desenho que problematizam a noção hegemônica de patrimônio, aqui e por nossa conta, deliberadamente no singular.

Talvez pluralizar o patrimônio seja a maior lição e herança do livro, ao menos quando inserido no contexto patrimonial brasileiro: refletir sobre as possibilidades de políticas de patrimônio não justificadas apenas pela importância de um passado unívoco que supostamente nos une, mas sim na constituição de um futuro sustentável e partilhado junto às comunidades que diferentes passados e memórias possuem. A proposta parece ser eliminar a percepção de matriz patrimonial – uma genealogia formal de difusão de uma origem demarcada – para se aproximar à ideia de influências[2] fluidas nas trocas e nas resistências que daí resultam hibridações culturais múltiplas.

Uma entrevista aberta e bastante crítica realizada pelos organizadores a Eduardo Lourenço – renomado ensaísta, crítico literário e professor português radicado na França – entremeia as duas partes do livro e evidencia a perspectiva multidimensional dos patrimônios. A conversa gira em torno de temas como o império português, as navegações, viajantes e encontros, a relação entre patrimônios e ideologias religiosas e os processos de independências africanas.

De partida, na introdução assinada pelos organizadores, explicita-se a escolha por uma metodologia de investigação marcadamente política: para identificar e analisar as influências portuguesas no patrimônio de além-mar, é necessário percorrer os feitos – e efeitos – da expansão marítima portuguesa, seu contexto de formulação de desigualdades

---

2. "Na sua origem, a palavra remete para uma espécie de fluxo ou fluido etéreo que se considerava emanado dos astros e que atuava sobre os seres animados e inanimados" (p. 48).

via políticas da diferença, a concretização dos esforços colonizadores e civilizadores do Império e as condições de assimilações e reformulações culturais ao longo dos períodos colonial e pós-colonial.

Sintomaticamente, a seção historiográfica da publicação se inicia com uma epígrafe do texto "Caminhando para uma outra história", de Lucien Febvre. Ao invés da perspectiva hegemônica que situa discursivamente um centro (Europa) em relação de poder superior às periferias, investe-se num modelo de história global e, nesse caso específico dos patrimônios de influência portuguesa, numa história atlântica[3]. Com isso, termos como Estado-Nação, colônia e colonos entram em crise e, no lugar deles, aparece a ideia de rede, afirmando-se por meio de uma abordagem que admite histórias conectadas e autoridades negociadas. Como bem lembra Luis Felipe de Alencastro, citado no livro por Maria Fernanda Bicalho, "as duas partes unidas pelo oceano se completam num só sistema de exploração colonial" (p. 291).

Editado no Brasil apenas dois meses após o seu lançamento, o livro ativa uma das proposições mais fundamentais que orienta e se faz presente em todos os capítulos: a noção de influência portuguesa. Trata-se de um amplo e dialógico sistema,

> "(...) culturalmente estruturado pela língua, mas territorialmente mais vasto; resulta de processos coloniais, mas extravasa as fronteiras do que integrou o Império; foi ativado por Portugal, mas há muito que o seu desenvolvimento e dinamização são essencialmente produzidos por outros em outras bases territoriais, étnicas e linguísticas" (p. 20-21).

Afinal, quantas culturas se calaram com as "influências" portuguesas? Quantas línguas morreram para que o português vingasse? Essas são algumas das perguntas orientadoras dos artigos que analisam os patrimônios no campo da linguística e da literatura, que em grande parte estudam a transformação do português de uma voz normativa do poder colonial para o português como um instrumento de emancipação. E que

---

3. "Como a definiu John Elliot, a história atlântica envolve o estudo da criação, destruição e recriação de comunidades como resultado do movimento através e em torno do oceano Atlântico, de pessoas, bens materiais, práticas culturais e valores" (p. 286).

ainda se deixa divagar: é possível estabelecer uma noção de patrimônio comum em língua portuguesa?

Ressalta-se no livro um grande emaranhado de possibilidades interdisciplinares. Na seção dedicada a estudos da antropologia e da imagem, a politização das disciplinas em questão torna seus discursos mais polifônicos e relacionados. A perspectiva etnográfica e a análise pela etnofilosofia da cinematografia africana colaboram com a identificação de novos patrimônios, sob novos olhares. As imagens, seja a partir do cinema, da fotografia ou do desenho, representam espaços privilegiados de influência, permitindo uma profusão de novos conceitos em construção.

É interessante constatar que a arquitetura, disciplina que primeiro inspirou os esforços no campo do patrimônio, apresenta-se na porção derradeira do livro, em somente dois artigos. Em comum, o entendimento de que arquitetura, cidade e território são documentos patrimoniais que registram a história dos homens. O esforço dos autores é de perceber as migrações de características arquitetônicas ao longo dos territórios de influência portuguesa.

Um dos estudos de caso abordados na seção é emblemático do mal-entendido que ainda hoje a ideia de patrimônio possui no Brasil. Trata-se da restauração pioneira, realizada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) na década de 1930, da igreja de São Francisco Xavier, em Niterói. Aliás, na edição tupiniquim, é ela quem aparece em destaque na capa, ao passo que na edição portuguesa, estrategicamente, não há foto alguma, apenas a cor amarela como fundo.

O livro Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar se dedica à comunidade acadêmica das áreas de humanidades, ciências sociais, ciências da linguagem e artes e demais interessados no campo do patrimônio e dos estudos culturais. Fonte de grande reflexão para estudos históricos e socioculturais sobre a relação identitária entre os países lusófonos, sua leitura é imprescindível para atualizar os eixos de debate sobre o patrimônio brasileiro, indispensável para gestores e técnicos do campo do patrimônio no Brasil. ■

Fernando Chiquio Boppré é mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Rafael Muniz de Moura é bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e técnico em Assuntos Culturais – museologia do Museu Victor Meirelles (Ibram/MinC).

Simone Rolim de Moura é mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e técnica em Assuntos Educacionais do Museu Victor Meirelles (Ibram/MinC).

A Revista Musas foi impressa em dezembro de 2016.

Abordando o tema da gestão museológica, Tayna da Silva Rios narra em seu artigo “Os desafios da gestão compartilhada” a experiência de gestão de acervos em museus paulistas.

Retorna à revista a seção Ensaio Fotográfico trazendo para o público fotos que participaram do IV Concurso de Fotografias Mestre Luís de França, promovido pelo Museu da Abolição (Recife-PE) em 2015. A quarta edição do concurso teve o tema “127 Anos de Abolição” e procurou refletir sobre a cultura afro-brasileira.

Para a seção Museu Visitado apresentamos a experiência do Ecomuseu da Amazônia de Belém do Pará, uma experiência singular em se tratando de museologia. A seção Entrevista dialoga com a seção anterior ao completar a abordagem amazônica com a entrevista do Prof. José Ribamar Bessa Freire, do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Unirio, profundo conhecedor da realidade da Amazônia.

Na seção Muselânea, Karla Uzêda aborda a trajetória do Cadastro Nacional de Museus que completa dez anos em 2016. Em seguida, Christine Ferreira Azzi nos apresenta a sua *experiência museal* por meio de uma crônica sobre o papel da roupa no museu e na ação educativa. A experiência da arte a céu aberto, proporcionada pelo Museu Nacional da Poesia, em Belo Horizonte (MG), é descrita por Vitor Rocha. Ainda nessa seara, a poesia volta à Muselânea, com três poemas da poeta Regina Mello. Depois, a professora de Museologia da Universidade Federal de Goiás, Manuelina Cândido, apresenta a Recomendação da Unesco para a Proteção e Promoção de Museus e Coleções, aprovada em novembro de 2015.

E fechando Musas, a seção Resenhas apresenta-nos dois livros: *A poeira do passado: tempo, saudade e cultura material*, de Francisco Régis Lopes Ramos, e *Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar*, organizada por de Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro.

PATROCÍNIO

REALIZAÇÃO